LÉONARD DE VINCI

1452 — 1519.

PAR

M. E.-J. DELÉCLUZE.



PARIS.
IMPRIMERIE DE SCHNEIDER ET LANGRAND.
RUE D'ERFURTH, 1.

1841.



Digitized by Google

Digitized by Google



LÉONARD DE VINCI*.

1452 — 1519.

Tout, en ce monde, a deux modes d'existence : l'un propre, l'autre qui se combine avec ce qui entoure. Les Beaux-Arts ne sont pas exempts de cette loi.

Dans le règne végétal, la fleur qui procède de la plante et qui produit le fruit est un être en soi; au moins l'homme a-t-il été poussé à en faire une chose qui a son commencement, sa perfection et son déclin, abstraction faite de la tige d'où elle est sortie et du fruit dans lequel elle s'absorbe. De temps immémorial on admire les fleurs, en se demandant à quelle fin le

* Extrait du journal L'Artiste.

Digitized by Google

Créateur les a faites si belles, mystère impénétrable comme tant d'autres, mais qui n'a rien perdu de son importance en se reproduisant sans cesse et sous des aspects toujours nouveaux.

Le rang que tiennent les fleurs dans le développement des plantes est occupé, dans la série des inventions humaines, par les Beaux-Arts, cet accident plein d'éclat qui se manifeste comme l'une des formes successives que prend la pensée pour se dérouler et tendre à la perfection.

Mais il est des nations et des hommes, comme des climats et des végétaux en qui l'abondance et la beauté des fleurs sont inégales, bien que le rudiment s'y trouve toujours.

Les Beaux-Arts, cette fleur de l'intelligence de l'homme, ne se développent donc pas et n'ont pas été cultivés également chez tous les peuples de la terre. Tout démontre, au contraire, que le développement le plus complet en ce genre n'a eu lieu que deux fois en ce monde : en Grèce, vers l'époque de Périclès, et chez les modernes, depuis le treizième siècle de notre ère jusqu'à l'an 1564.

Ces deux grands efforts de l'esprit humain, dont l'un, à considérer philosophiquement les choses, n'est que le retentissement de l'autre, peuvent seuls faire juger de la part et des résultats positifs que la culture des Beaux-Arts a eus dans le développement général des connaissances humaines.

On sait quelle forte impulsion fut donnée aux idées par le poëte Dante; personne n'ignore plus avec quelle activité puissante Pétrarque et Boccace versèrent, par leur érudition, les connaissances de l'antiquité parmi celles que l'on conservait encore au Moyen-Age; l'homme des temps modernes, après s'être élevé sur les ailes de la poésie, après avoir mûri ses connaissances en étudiant les écrits de l'antiquité, sentit le besoin d'explorer et d'étudier la forme, pour éclaircir et préciser ses idées. La doctrine de Platon sur ce sujet, introduite dans l'Italie moderne vers le douzième siècle, ne cessa plus d'y être en honneur, et ce furent Dante, Pétrarque, Boccace et Marsile Ficin qui, par leurs écrits, la transmirent aux artistes qui l'adoptèrent. Cette doctrine, également applicable à la poésie comme aux arts, consiste à faire connaître et aimer le beau, d'abord dans les formes visibles, pour élever de là, peu à peu et par degrés, l'esprit jusqu'à la connaissance de la beauté suprême, divine et immuable. Ce système, originaire-

ment exposé par Socrate, puis adopté par les statuaires grecs les plus célèbres de cette époque, donna naissance à une philosophie expérimentale à laquelle prirent part simultanément les médecins, les philosophes, les physiciens, les poëtes et les artistes. Tous, en qualité de soldats de la science, et formant de leurs bataillons séparés une armée compacte, s'unirent pour emporter d'assaut l'impénétrable citadelle où se retranche la vérité; mais cette fois, comme sous les murs de Babel, les descendants de Prométhée eurent leurs espérances déçues, sentirent leur orgueil humilié.

En voyant ces gigantesques efforts de l'esprit de l'homme, entrepris et poussés d'abord avec tant d'ensemble et d'opiniâtreté, puis arrêtés tout à coup et réduits presque à rien, par la mésintelligence qui survient entre ceux qui naguère étaient si fortement unis, il est difficile de ne pas reconnaître les effets d'une volonté providentielle qui bride et détermine en quelque sorte la portée de l'esprit humain.

L'histoire de la confusion des langues n'est pas assez bien connue pour que l'on en puisse raisonner sciemment; mais on se l'explique au moins par la confusion des sectes philosophiques qui s'élevèrent et se combattirent, après l'apparition de Socrate, de Platon et d'Aristote. Ce sont des mouvements intellectuels analogues; c'est le même orgueil humain confondu; c'est la même gloire suivie de la même honte pour l'espèce humaine. C'est toujours l'histoire de Prométhée ravisseur du feu céleste, puis enchaîné sur le Caucase.

Mais qu'est-ce que Prométhée, et que sont ces hommes, ses imitateurs constants, qui, animés d'un espoir sans bornes, soutenus par un orgueil et un courage que rien ne peut abattre, sacrifient leur repos, renoncent à leurs biens, exposent leur vie même, pour entrevoir une lueur de vérité qui éblouit et confond leur esprit, avant même qu'ils aient pu la percevoir complétement? Ah! il y a encore là un mystère profond devant lequel il faut se soumettre humblement; et lorsque, après la brillante tentative et l'échec de l'esprit de l'homme dans la Grèce antique, on retrouve le même espoir énergique et la même déception à l'époque de la Renaissance dans l'Italie moderne, on ne peut se refuser à croire que cette action fébrile et périodique des intelligences est une secousse indispensable et salutaire donnée à l'espèce humaine, comme les battements réglés

Digitized by Google

du cœur qui entretiennent la vie dans le corps des animaux.

Ces secousses périodiques, toutes les nations les éprouvent; mais elles ont été chez elles plus ou moins fortes, plus ou moins vitales, plus ou moins complètes. Chez tous les peuples civilisés, on trouve la poésie, la médecine, l'architecture, les sciences mathématiques et les arts de l'industrie, assez complétement développés; mais les Beaux-Arts, et j'entends parler ici seulement de la statuaire et de la peinture qui ont particulièrement le beau pour objet, n'ont été cultivés et perfectionnés que par un très-petit nombre de nations chez lesquelles l'esprit philosophique s'est toujours manifesté proportionnellement au degré plus ou moins élevé que les arts libéraux ont atteint chez elles. Des recherches attentives et détaillées pourront convaincre de la justesse de cette remarque, suffisamment justifiée ici par l'exemple de la Grèce antique et de la moderne Italie, nations où le goût des arts et l'esprit philosophique ont été aiguisés, comme personne ne l'ignore, avec le plus de délicatesse et de subtilité.

Amené par l'ordre de mes travaux à faire connaître la part que l'exercice des arts dits d'imitation a eue dans le grand mouvement intellectuel de la Renaissance, j'ai éprouvé quelque embarras dans le choix que j'avais à faire de l'artiste dont le génie, les études et les œuvres seraient le plus propres à faciliter la solution de ce problème. Le mérite purement relatif de Cimabué ne peut être parfaitement apprécié aujourd'hui; Giotto, peintre admirable, n'a fait qu'entrevoir les difficultés des arts; ses successeurs à Venise, à Florence et à Rome, jusqu'à Masaccio et Pérugin, ont encore été trop préoccupés des moyens de rendre leurs pensées, pour qu'ils aient pu aborder les grands secrets de l'art. J'arrivai donc jusqu'au quinzième siècle, qui produisit tout à coup les trois plus grands artistes des temps modernes, Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarotti, et Raphaël Sanzio d'Urbin.

J'ai choisi Léonard de Vinci. Né vingt-deux ans avant le plus âgé de ses deux rivaux, peintre supérieur à Michel-Ange, au moins égal à Raphaël, sculpteur, architecte et ingénieur habile, Léonard, outre la puissance qu'il eut de dégager le premier les arts de la manière dite gothique, fut encore un savant très-remarquable en physique et en mathématiques. Cet artiste, ce savant, ce philosophe, Léonard de Vinci, en un mot, est peut-

Digitized by Google

être l'homme qui caractérise le mieux, par la tournure de son esprit et la qualité de ses œuvres, l'époque de la Renaissance (1). Cherchons les causes précédentes qui rendirent son apparition si opportune.

Sous Constantin et ses successeurs, alors que la religion chrétienne avait déjà un culte public et autorisé, bien que la sculpture et la peinture fussent tombées très-bas, la tradition des moyens matériels pour l'exercice de ces deux arts était suffisamment conservée pour que les artistes, adeptes de la religion nouvelle, pussent en faire usage. En effet, les premiers bas-reliefs, ainsi que les premières peintures faites par les chrétiens, conservent grossièrement l'aspect et les formes des derniers ouvrages des païens. C'est ce dont on peut se convaincre en observant les urnes sépulcrales et les peintures à fresque des catacombes de Rome. Et quoique les dogmes chrétiens fussent scrupuleusement respectés dans ces compositions, cependant les idées accessoires, le geste et le costume, se ressentaient encore des habitudes du paganisme. Il est même digne de remarque que les nudités exprimées dans les dernières productions des païens se retrouvent parfois reproduites dans les premiers ouvrages des artistes chrétiens (2).

Pendant les premiers siècles de l'Eglise, l'abus que l'on fit de l'introduction des images de princes régnants, dans les temples, alarma la piété des fidèles; et plus tard, vers le huitième siècle, la secte des iconoclastes, des briseurs d'images, s'éleva et prétendit s'opposer à ce que l'on admît aucune représentation dans les églises. Cette grande question fut portée au second concile de Nicée, en 787, sous le pontificat d'Adrien Ier, où elle fut résolue en faveur de l'emploi des images. Voici un passage du sixième acte de ce concile, où l'on donne les raisons

(1) Léonard de Vinci, né en 1452, mort en 1519.
Michel-Ange Buonarotti, né en 1474, mort en 1564.
Raphaël Sanzio d'Urbin, né en 1483, mort en 1520.
Quand Raphaël est né, Michel-Ange avait neuf ans, et Léonard de Vinci trente et un.

(2) Pour s'assurer de ce fait, on peut consulter la *Roma sotterranea* de Bosio. Parmi les différents sujets peints sur les murs des Catacombes, ceux de *Jonas avalé et vomi par la baleine*, de *Daniel dans la fosse aux lions*, du *Sacrifice d'Abraham*, et quelques autres encore, offrent des personnages entièrement nus.

qui les firent admettre ; ces paroles expriment l'opinion que l'Église romaine a toujours professée depuis, au sujet de cette importante question : « Nous avons tous remarqué et nous comprenons tous, y est-il dit, que les images des choses saintes, peintes dans les églises, ne sont offertes aux fidèles que comme la lecture de l'Évangile. En effet, les choses lues, dès qu'elles sont parvenues à nos oreilles, nous les envoyons et les transmettons à l'esprit, de même que ce que nos yeux voient sur les peintures est compris par notre intelligence ; en sorte qu'au moyen de la lecture et de la peinture réunies, nous acquérons simultanément une seule et même connaissance qui nous retrace le souvenir des choses qui se sont faites. » Puis, à la fin de ce même acte du concile, on trouve encore ces paroles : « La sainte Église catholique de Dieu met en œuvre tous nos sens pour nous amener à la pénitence et à l'observation des ordres de Dieu ; elle s'efforce de nous entraîner, non-seulement par l'oreille, mais par la vue, dans le désir qu'elle a de perfectionner nos qualités morales (1). »

A compter de cette décision, on ne cessa plus d'orner les églises d'images peintes et sculptées, et l'art s'établit en Italie et dans quelques parties de l'Europe, mais sous les mêmes conditions qui lui avaient été imposées dans l'Inde, en Égypte et chez presque tous les peuples de la terre, c'est-à-dire de ne produire que sous les auspices de la religion et sous la direction sacerdotale.

Ce premier état de l'art, auquel se sont arrêtées la plupart des nations, même les plus fameuses à d'autres égards, ne fut en Italie, comme il en avait été mille ans auparavant en Grèce, que le point de départ de cette branche des connaissances humaines.

(1) « Vidimus omnes et intelligimus, quod et ante sacras sex synodos, et post has sanctorum picturæ in Ecclesia traditæ fuerunt, non aliter, ac sacra Evangelii lectio. Nam quæ leguntur, ubi ad aures venimus, ad animum deinde delegamus, et transmittimus, et quæ oculis vidimus in picturis, ea quoque mente complectimur : ita per duo ista invicem consequentia, lectionem et picturam, unam cognitionem acquirimus, qua ad recordationem rerum gestarum pervenitur. . . . . . Sancta et Dei catholica Ecclesia ad pœnitentiam et cognitionem observationis mandatorum Dei, omnes nostros sensus trahit et studet nos deducere, non modo per auditum, sed per visum, morum correctionem moliri cupiens. »

Aussi longtemps que les artistes de l'Italie reçurent l'influence exclusive des artistes constantinopolitains et du clergé, c'est-à-dire depuis le deuxième concile de Nicée jusqu'à Cimabué et Nicolo Pisano, ils ne représentèrent que des sujets consacrés par la religion, composés d'après des traditions immuables, et avec les recettes transmises par les ouvriers artistes de Bysance.

Mais à peine Cimabué et Nicolo Pisano eurent-ils paru, que les semences de l'art commencèrent à germer, et, sous Giotto, il ne tarda pas à produire des fleurs brillantes ; les sujets étaient encore exclusivement destinés, il est vrai, à l'ornement des églises et à l'édification des fidèles ; mais ce qui n'était encore entré pour rien dans le travail et les études des artistes, l'imitation du naturel, l'expression des formes et des passions de l'âme, commencèrent à devenir l'objet constant de leurs recherches. Cet effort nouveau alors, on le voit tenté dans les sculptures de Pisano, dans les compositions peintes de Giotto.

Jusque-là les artistes n'étaient point sortis des bornes fixées par le concile de Nicée ; et en ne considérant les arts que comme un moyen d'occuper les sens pour faire passer par l'esprit les enseignements moraux destinés au cœur, peut-être les ouvrages de Giotto ont-ils atteint le point de perfection demandé par l'Église.

Mais dans un pays qui avait donné naissance à ce Giotto, et où s'agitaient des populations qui sentaient vivement le mérite d'un tel homme, était-il possible que l'art s'arrêtât là où il avait déjà été porté ? Non.

Giotto lui-même fut le premier à sortir des bornes de l'art hiératique ; et, dans quelques-unes de ses compositions tracées sur les murs du Campo-Santo de Pise, l'homme qui comprend la forme et le beau visible, qui entend le langage des passions, se fait déjà sentir.

Dante vivait alors. Admirateur passionné de l'antiquité, tout en obéissant avec entraînement aux croyances catholiques, ce poëte extraordinaire inventa toute une mythologie qui contribua singulièrement à affaiblir et à pousser même dans l'oubli les traditions que les artistes avaient religieusement observées jusque-là. L'enfer, le purgatoire et le paradis furent disposés d'une manière nouvelle, les saints prirent une attitude énergique et fière qu'on ne leur avait pas encore connue, et la pein-

Digitized by Google

ture des passions les plus profondes et les plus violentes remplaça souvent l'expression de calme et de béatitude dont les artistes ne s'étaient pas écartés jusque-là dans leurs œuvres.

Ce style nouveau fut adopté par les élèves de Giotto; et l'on reconnaît les peintures des deux Orcagna, de Lippo et de Taddeo Gaddi, non seulement au choix des sujets purement historiques, mais à l'emploi qu'ils ont fait, dans leurs compositions, des machines poétiques inventées par Dante, et de la peinture des sentimens violents.

La doctrine platonicienne, exaltée et suivie par Alighieri, s'infiltra peu à peu dans tous les esprits; les artistes l'adoptèrent, et avec d'autant plus d'empressement, qu'elle recommandait l'amour et l'étude du beau visible pour arriver à la connaissance de la beauté éternelle.

Mais il arriva aux artistes de l'Italie ce qui était arrivé autrefois à ceux de la Grèce : l'étude des formes si difficile, mais si attrayante, les absorba, et aux élèves de l'école de Giotto on vit bientôt succéder les sculpteurs Brunellesco, Donatello et Ghiberti, et le peintre Masaccio. Tous, excités par la vue des chefs-d'œuvre de la statuaire antique que l'on commençait à découvrir, entrèrent dans la voie de l'imitation exacte de la nature, et, par cela seul, firent prendre une direction nouvelle aux arts qu'ils cultivaient. La science même commença à se mêler aux arts, et Brunellesco, qui était architecte et mathématicien, enseigna la perspective à Masaccio.

Vers 1454, dix ans après la mort de Masaccio, un certain Antonello de Messine apporta en Italie le procédé de la peinture à l'huile, dont l'usage se répandit presque aussitôt. Cette pratique nouvelle ne contribua pas peu à modifier encore la marche des arts. On fut entraîné à colorier avec plus de finesse, à observer plus scrupuleusement la dispensation de la lumière et des ombres sur les formes. Le goût des tableaux de chevalet, ou de petite dimension, tendit à diminuer peu à peu celui que l'on avait pour les grandes compositions peintes à fresque sur les murs, et l'apparition des petits tableaux de cabinet fut le premier signal de l'atteinte qui devait être portée plus tard à la peinture monumentale.

A cette époque, Boccace et Pétrarque, dans les lettres, Brunellesco, en architecture, Ghiberti et Donatello, comme statuaires, le peintre Masaccio dans son art, Marsile Ficin,

Digitized by Google

pour la philosophie, Toscanelli le mathématicien, tous hommes passionnés pour l'antiquité, et rejetant les idées particulières au Moyen-Age, avaient déjà fait des efforts immenses pour rétablir les doctrines grecques et travailler de nouveau à la recherche philosophique de la vérité. Vers ce temps, à la moitié du quinzième siècle, toutes les hautes intelligences en Italie, se trouvaient précisément dans le même état d'effervescence et d'espoir enivrant, où les grands esprits du siècle de Périclès avaient été entraînés dans la Grèce, deux mille ans plus tôt.

Telle était la disposition de l'Italie, centre de l'Europe intellectuelle, lorsque Léonard, l'un des génies les plus extraordinaires qui soient apparus en ce monde, naquit à Vinci, petite ville de Toscane, en 1452. Il était fils naturel d'un notaire, dont les descendants vivaient encore dans une honnête médiocrité, il y a cinquante ans. Tous les écrivains qui parlent de Léonard de Vinci s'accordent à dire que la nature fut prodigue de ses dons envers lui. Sa figure était belle, son caractère bon et aimable, son esprit également disposé à comprendre avec facilité et à s'appliquer avec force. Doué d'ailleurs d'une santé robuste, et d'une adresse de corps tout à fait extraordinaire, il n'y eut pas de talent frivole qu'il ne pût acquérir. Lorsqu'il eut atteint l'âge de l'adolescence, il dirigea ses études vers la géométrie, la musique et la peinture. Son goût vif et ses dispositions pour ce dernier art, engagèrent son père à le confier à Andrea Verrocchio de Florence, sculpteur, peintre et architecte, mais exerçant plutôt en amateur qu'en artiste (1). La supériorité que Léonard de Vinci acquit bientôt sur son maître le rendit presque aussitôt l'arbitre de ses propres études, et peu disposé à suivre la marche régulière adoptée par ses condisciples, on le vit modeler et peindre tour à tour des figures d'hommes et d'animaux, dessiner des plantes, s'occuper d'architecture, et combiner même des édifices utiles, tels que des moulins, des fouleries et des machines hydrauliques. Verroc-

(1) Andrea Verrocchio fut d'abord orfévre, puis sculpteur et peintre. Il était savant dans la perspective, gravait et ciselait avec talent, et s'est beaucoup occupé de musique. L'ouvrage capital de Verrocchio est la statue equestre, moulée en bronze, de Bartolomeo de Bergame, qui lui fut commandée par le sénat de Venise.

Digitized by Google

chio, dont les talents étaient trop faibles pour diriger un tel élève, avait cependant assez de tact pour reconnaître l'excellence de son mérite, et, en homme de sens, il laissa le jeune Léonard étudier comme il l'entendait. Il paraît, du reste, qu'Andrea Verrocchio, sculpteur de mérite, était doué d'une modestie bien rare, car Vasari rapporte de lui, qu'étant occupé à peindre un *Baptême du Christ*, son élève Léonard, quoique fort jeune encore, peignit dans ce tableau un ange qui parut si supérieur à ce qui était déjà fait dans la composition, que Verrocchio, s'avouant vaincu par son disciple, renonça pour toujours à l'exercice de l'art de la peinture.

Les facultés d'artiste et de savant, si rarement réunies à un haut degré dans la même intelligence, se développèrent de très-bonne heure et simultanément chez Léonard de Vinci. Les études variées, qu'il faisait près de Verrocchio, ne peuvent laisser de doute à ce sujet; mais une composition bizarre qu'il peignit vers ce temps en fournit une preuve frappante. Vasari rapporte que Ser Piero de Vinci, père de Leonard, étant à la campagne, fut instamment prié par un de ses paysans, qui avait fait une rondache, une espèce de bouclier, avec le tronc d'un figuier qu'il venait d'abattre, de porter ce morceau de bois rond à Florence, pour le faire orner de peintures. Le père de Léonard, qui avait recours à cet homme, habile à la chasse et à la pêche, deux exercices qu'il aimait lui-même beaucoup, se chargea de faire transporter l'écu de bois et le donna à son fils, en le priant de peindre quelque chose dessus. Le jeune artiste, en voyant cette rondache mal travaillée et toute voilée, la redressa d'abord au feu, puis la fit tourner et polir. L'ayant ensuite enduite de blanc, il se mit en tête d'y peindre quelque chose d'effrayant, une espèce d'épouvantail comparable à la Méduse des anciens. Ce fut alors, qu'après avoir rassemblé mystérieusement dans son atelier toutes sortes d'insectes et de reptiles hideux et bizarres, des grillons, des sauterelles, des lézards, des papillons de nuit et des chauves-souris, il en composa un monstre effroyable qui semblait sortir d'un rocher, en lançant le feu par ses regards et exhalant une épaisse fumée de ses narines.

Léonard travailla assez longtemps, et avec une ardeur extrême, à cette rondache, à laquelle son père ni le paysan ne pensaient même plus. Cependant le jeune artiste, l'ayant ter-

Digitized by Google

mince, la plaça sous un jour favorable et la montra à son père, qui, en la voyant, recula d'effroi. « Mon père, s'écria le « peintre, cet ouvrage produit l'effet désiré ; prenez-le et l'em- « portez. »

Le brave notaire de Vinci, qui en savait assez pour s'apercevoir du mérite de son fils, loua l'ouvrage et s'en empara. Mais pour s'acquitter envers son paysan, il alla acheter une rondache de hasard, sur laquelle était peint un cœur percé d'une flèche et la lui donna, tandis que, sans rien dire à personne, il vendit l'ouvrage de son fils cent écus à des marchands, qui ne tardèrent pas à en avoir trois cents du duc de Milan.

Indépendamment du détail assez triste, mais curieux, que cette anecdote donne de la manière dont ser Piero abusait de la bonne foi d'artiste qu'avait son fils, la peinture de ce monstre imaginaire, résultat combiné de l'étude de plusieurs animaux, est certainement un trait qui caractérise avec force la double faculté d'artiste et de savant que Léonard développa avec tant d'éclat par la suite.

Léonard peignit encore une Vierge près de laquelle il plaça une carafe pleine de fleurs couvertes de rosée, dont l'imitation était extraordinaire alors. On cite aussi de lui une composition d'un tout autre genre, dont le choix du sujet lui fut sans doute inspiré par les bas-reliefs antiques dont on poursuivait alors la découverte avec ardeur. C'est un Neptune dont le char est traîné par des chevaux marins; le dieu semble respirer, et la mer s'agiter sous un peuple de Tritons, de Dauphins et d'Orques. On le voit, de très-bonne heure cet homme illustre eut l'idée qu'il a développée ensuite dans ce que l'on appelle son *Traité de peinture* : que le peintre véritable doit être *universel*. Dans les trois compositions dont je viens de parler, il se montre peintre de figures dans le style le plus élevé, puis peintre d'animaux de toutes espèces et de fleurs. Or, vers 1480, que ces ouvrages furent exécutés, cette réunion de talents en un seul homme était un véritable prodige.

Pendant cette première période de sa vie, Léonard peignit encore la tête de Méduse entourée de serpents, qui orne la galerie de Florence, fantaisie scientifique de cet habile peintre, observateur si original de la nature. Il fit aussi, pour l'un de ses amis, Antonio Segni, un carton ou grand dessin, repré-

Digitized by Google

sentant Adam et Eve, ouvrage qui ne nous est pas parvenu, mais que les contemporains du peintre et Vasari, ont placé au rang des chefs-d'œuvre de ce temps. Enfin, on trouve encore dans la galerie de l'Académie de Florence, l'ébauche d'une *Adoration des Mages* que l'on regretterait de ne pas voir achevée, s'il n'était pas si curieux et si intéressant d'apprendre comment un tel maître s'y prenait pour commencer ses chefs-d'œuvre. Entre tous ces travaux, il dessina ou peignit encore une foule de portraits dont les plus fameux, mais perdus pour nous aujourd'hui, étaient ceux d'Amerigo Vespucci et de Scaramuccia, capitaine des Bohémiens.

Parvenu à l'âge de vingt-huit à trente ans, Léonard était donc déjà le premier peintre de son temps, et en outre sculpteur, géomètre, physicien, chimiste, mécanicien hydraulique, architecte et ingénieur, au point de pouvoir le disputer aux hommes qui faisaient leur étude spéciale de ces différentes sciences.

Pour achever de donner une idée complète de cet homme extraordinaire, il faut ajouter qu'avec la grâce et l'amabilité de son caractère qui lui conciliait tous les esprits, il était encore doué d'une dextérité qui lui permettait de se livrer avec supériorité à tous les exercices du corps. Il dansait avec grâce, et était habile à l'escrime, art sur lequel il fit même un traité accompagné de dessins. En outre, la passion qu'il avait pour les chevaux l'avait conduit de bonne heure à devenir excellent cavalier. Léonard, malgré le nombre et l'importance de ses occupations sérieuses, était encore un des élégants de la ville de Florence, où on le recherchait avec empressement, même pour ses talents de société; car, ainsi que je l'ai déjà dit, il était bon musicien, improvisait des vers en chantant et en s'accompagnant sur la lyre. Mais, dans les actions les plus frivoles de cet homme, il y avait toujours quelque chose qui décelait son esprit novateur, inventif et sérieux. Quand il se réunissait à ses amis, il était rare qu'il ne leur donnât pas quelques nouveautés de son invention. Occupé de chimie comme il l'était, il avait trouvé des *gaz* dont il répandait les odeurs bonnes ou mauvaises, selon son intention, au moment où personne ne s'y attendait. D'autres fois, muni d'un immense canal de baudruche qu'il portait plié dans sa poche, il le remplissait d'air avec un petit soufflet, de telle sorte que les assistants se trou-

Digitized by Google

vaient pris et environnés dans les nombreux replis de ce canal demi-fluide, dont ils ne pouvaient plus se débarrasser. L'espièglerie du mécanicien ne le cédait pas à celle du chimiste, et il paraît qu'en fait de ressorts, de poulies, de contre-poids et d'autres combinaisons de ce genre, Léonard n'était jamais à court, pour soulever, déplacer, suspendre ou renverser les lits et les meubles de ceux à qui il avait dessein de jouer des tours et de causer des surprises. Une invention plus agréable que celles-ci, mais qui se rattachait également aux expériences scientifiques dont Léonard était sans cesse occupé, est celle de petits oiseaux qui émerveillaient les assistants. Le grand artiste avait trouvé le moyen d'introduire un air plus léger que celui de l'atmosphère dans des petits sacs de baudruche auxquels il donnait la forme d'oiseaux, et sur l'extérieur desquels il peignait le plumage. Ces petits aérostats, lâchés d'une fenêtre ou du faîte d'un édifice, flottaient assez longtemps dans l'air pour que l'on crût que Léonard avait inventé des oiseaux mécaniques qui pouvaient effectivement voler.

Malgré le nombre et la variété de ses talents et de ses avantages, et quoiqu'il fût placé déjà au premier rang des artistes de son temps, Léonard de Vinci avait atteint sa trente et unième année sans être parvenu à se faire une position fixe dans son pays natal. On ignore absolument pourquoi Laurent de Médicis et Pierre, son successeur, n'eurent pas l'idée de s'attacher un artiste aussi éminent ; ce que l'on sait, c'est que vers l'an 1484, après avoir présenté deux projets, l'un d'un mécanisme au moyen duquel on pourrait transporter l'église de Saint-Laurent à une autre place, sans ébranler ses constructions ; l'autre, pour canaliser le fleuve de l'Arno, depuis Florence jusqu'à Pise, Léonard, rebuté par le froid accueil qu'on lui fit en cette circonstance, résolut de quitter Florence et la Toscane, pour aller dans un autre pays trouver l'emploi de ses talents.

Il paraît que Louis-Marie Sforza, dit le More, qui cherchait alors à s'entourer des hommes les plus distingués de son temps, fit des propositions à Léonard de Vinci pour l'attirer à Milan et l'avoir à sa cour. Quoique le duc Sforza eût quelque idée de la variété des talents de l'artiste florentin, cependant il l'appelait particulièrement en cette occasion pour exécuter la statue équestre colossale qu'il voulait élever à la mémoire de François Ier Sforza, son père.

Digitized by Google

Les dégoûts que Léonard avait éprouvés dans sa patrie, et l'espérance de pouvoir réaliser ses vastes projets de savant et d'artiste sous la protection d'un prince peu éclairé, mais avide de gloire et prodigue d'argent, le décidèrent à répondre aux invitations que lui avait faites le duc de Milan.

Il écrivit donc une lettre à Sforza, dans laquelle il lui faisait l'offre de ses services et l'énumération de ses talents divers. Cette pièce curieuse, dont on a la copie de la main même de Léonard, va faire connaître au juste tout ce que cet homme se jugeait capable de faire alors. En voici la traduction fidèle :

« Mon très-illustre seigneur, ayant vu et considéré avec attention jusqu'à ce jour les résultats des travaux de ceux réputés maîtres et compositeurs de machines de guerre ; et ayant reconnu que l'invention et le résultat de ces machines ne sont rien de plus que ce que l'on a mis en usage jusqu'à présent ; je ferai mes efforts, sans chercher à nuire au mérite des autres, pour me faire entendre de Votre Excellence, en lui donnant connaissance de mes secrets. Et en attendant qu'il se présente une occasion de les mettre en pratique, selon votre plaisir, je vous en donnerai une note ci-jointe :

« I. J'ai un moyen de faire des pontons très-légers, faciles à transporter, avec lesquels on peut poursuivre ou éviter l'ennemi. Je puis en construire aussi qui soient incombustibles, qui puissent résister à la bataille, et de plus faciles à jeter et à lever. En outre, j'ai un moyen pour brûler et détruire ceux des ennemis.

« II. Je sais de quelle manière, pendant le siége d'une place, on peut tarir l'eau des fossés, et faire une grande quantité de ponts volants (pontighatti) à échelons, ainsi que d'autres instruments nécessaires pour faire réussir pareille opération.

« III. *Item*, si par la hauteur des bords et par la conformation naturelle du lieu, on ne pouvait faire usage de bombardes (canons), je saurai détruire toute place forte, si elle n'est pas bâtie sur le roc.

« IV. Je possède encore le secret de faire des bombardes faciles à transporter, avec lesquelles on peut lancer en détail la tempête, et dont la fumée, en frappant les ennemis d'épouvante, les jette dans la confusion.

« V. *Item*, au moyen de chemins creux, étroits et tracés en zigzag, j'ai le moyen de faire parvenir les troupes sans aucun

Digitized by Google

bruit, jusqu'à un certain. . . . . (ici une lacune) dans le cas où il faudrait passer sous des fossés ou quelque ruisseau.

« VI. *Item*, je fais des chariots couverts que l'on ne saurait détruire, avec lesquels on pénètre dans les rangs de l'ennemi et on détruit son artillerie. Il n'est si grande quantité de gens armés qu'on ne puisse rompre par ce moyen ; et derrière ces chariots, l'infanterie peut s'avancer sans obstacles et sans dangers.

« VII. *Item*, si le besoin l'exige, je ferai des bombardes, des mortiers, des passe-volants tout à fait différents de ceux dont on fait usage.

« VIII. Là où les bombardes ne pourraient produire leur effet, je composerai des catapultes, des balistes ou d'autres instruments dont l'effet est admirable et tout à fait inconnu. Enfin, selon le besoin, je puis inventer une foule de moyens offensifs.

« IX. Dans le cas où l'on serait en mer, je puis employer beaucoup de moyens offensifs et défensifs ; entre autres, construire des vaisseaux à l'épreuve des bombardes, puis composer des poudres et des fumées (1).

« X. En temps de paix, je crois pouvoir bien remplir, et sans craindre la comparaison avec personne, l'office d'architecte, soit pour les édifices publics et privés, soit pour ceux qui servent à la conduite et à la distribution des eaux.

« *Item*, je puis conduire et mettre à fin toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze. *Item*, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit.

(1) Je crois devoir donner ici une recette pour faire le feu gregeois, qui se trouve dans un des manuscrits de Léonard de Vinci (B , pag. 30). « Flammée. C'est une boule composée de la manière suivante : Prenez charbon de saule, nitre, eau-de-vie, résine, soufre, poix, camphre. Mêlez le tout en l'exposant sur le feu. Plongez un cordon de laine dans ce mélange, et formez-en des pelotons que vous garnirez ensuite de piquants. On jette ces pelotons allumés sur les vaisseaux ennemis. On l'appelle feu grégeois. C'est une composition singulière, elle brûle même sur l'eau. Callinicus, architecte, en apprit le secret aux Romains (de Constantinople), qui s'en servirent avec beaucoup de succès, surtout l'empereur Léon III (dit l'Isaurien), lorsque les Orientaux vinrent fondre sur Constantinople, en 726 de notre ère. Avec cette composition, on leur brûla un grand nombre de vaisseaux. »

« Je pourrai encore exécuter le cheval (la statue equestre) de bronze qui doit être élevé à la gloire immortelle et à l'heureuse mémoire du seigneur votre père, et à celle de la noble famille des Sforza.

« Et si quelques-unes des choses indiquées ci-dessus étaient jugées d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel autre lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement, etc. »

L'époque précise à laquelle Léonard quitta la Toscane et vint s'établir à Milan pour exécuter la statue équestre de François Sforza, n'est pas bien connue, ce qui a donné lieu à des discussions auxquelles je renverrai les lecteurs curieux de les connaître. On varie de l'an 1483 à 1490, ce qui fait la différence de l'âge de vingt-huit ans à celui de trente-cinq, qu'aurait eu Léonard lorsqu'il s'occupa de ce grand ouvrage (1).

Quoi qu'il en soit, l'artiste florentin, après avoir envoyé sa lettre et reçu une invitation de venir à Milan, ne tarda pas à se présenter à la cour du duc. Après l'énoncé, si simple et si sec même, de ce qu'il était capable de faire, rien n'est si étrange que son entrée chez le prince dont il venait chercher la protection. « Léonard, dit Vasari, dont je traduis fidèlement le récit afin qu'on ne me soupçonne pas d'exagération, Léonard, précédé de sa grande réputation, vint à Milan et fut présenté au duc Louis Sforza, successeur de Jean Galéas. Le duc aimait beaucoup à entendre pincer de la lyre, parce qu'il en jouait lui-même; aussi Léonard arriva-t-il avec l'instrument qu'il avait fabriqué lui-même presque entièrement en argent, et auquel il avait donné la forme de la tête osseuse d'un cheval; disposition bizarre, mais qui communiquait aux sons quelque chose de mieux vibrant et de plus sonore (2). En cette occasion, Léonard surpassa tous les musiciens qui avaient été

(1) Voyez les *Memorie storiche di Lionardo da Vinci*, pages 26 et suivantes, dans le volume intitulé : *Trattato della pittura, di Lionardo da Vinci. — Milano, edizione dei classici*. 1804.

(2) Dans l'un des manuscrits de Léonard de Vinci (marqué Q. R., page 28), on trouve l'idée d'une viole, dont le manche est disposé autrement qu'à l'ordinaire ; puis, dans un autre manuscrit, le dessin de plusieurs lyres composées par lui, entre autres l'une en forme de tête de cheval, comme celle dont parle Vasari.


Digitized by Google

appelés pour se faire entendre ; et, de plus, il fut jugé le plus habile poëte improvisateur de son temps. Le duc, après l'avoir entendu, fut tellement ravi de ses talents, qu'il le combla d'éloges et de caresses. Il lui demanda même aussitôt un tableau d'autel, la *Nativité de notre Seigneur*, que le prince offrit à l'empereur (Frédéric III), quand il fut terminé. »

A la manière dont Léonard parle de la statue équestre dans ses écrits, et si l'on juge par le temps, douze années au moins, qu'il s'occupa de ce travail, on voit qu'il y attacha la plus haute importance. Cependant cette occupation ne l'empêcha pas d'appliquer sans cesse ses nombreux talents à une foule de compositions et d'entreprises excessivement variées, et je vais mettre tous mes soins à les désigner, en suivant, autant que les renseignements le permettent, l'ordre chronologique dans lequel elles ont été faites.

Depuis les années 1485 ou 90, vers lesquelles on suppose que Léonard fut attiré à Milan par le More, jusqu'en 1499 que ce prince fut forcé de quitter cette ville lorsque le roi de France, Louis XII, y entra victorieux, l'artiste florentin travailla constamment au modèle de son colosse équestre. La partie plastique de l'œuvre était sans doute ce qui l'inquiétait le moins, et, selon toute apparence, les appareils de charpente et d'armature en fer, pour soutenir la masse de terre employée au modèle de cette statue, durent fortement occuper l'imagination d'un homme si naturellement porté à inventer des combinaisons mécaniques. En effet, plusieurs dessins à la plume, tracés en marge de ses manuscrits, démontrent que l'armature de cette statue le préoccupa vivement, et qu'il fut obligé de recommencer deux fois son modèle.

Cependant il fit le portrait de deux maîtresses de Louis Sforza, et fut chargé par ce prince de fonder une Académie, qui prit le nom de l'artiste qui l'avait instituée, comme semblent le prouver un sceau sur lequel on lit ces mots : « ACADEMIA LEONARDI VINCI ; » et le témoignage de Vasari. Il paraîtrait qu'outre la commission de former un corps régulier des savants et des hommes de mérite que le duc avait attirés près de lui, Léonard eut encore celle de former et d'instruire dans l'art de la sculpture et de la peinture, ainsi que dans les sciences qui s'y rapportent, un certain nombre d'élèves que Louis Sforza entretenait à ses frais.

Digitized by Google

On pense que ses devoirs de professeur, ainsi que les conférences savantes qu'il avait avec les académiciens, ses confrères, donnèrent lieu à ces nombreuses notes, aux observations et aux préceptes disséminés dans les différents manuscrits de Léonard, et dont une partie fut rassemblée sous le titre de *Traité de peinture*.

Dans l'impossibilité où l'on est aujourd'hui de donner un catalogue exact des livres qu'a composés ou qu'avait commencés cet homme, j'offrirai l'extrait des recherches qui ont été faites à ce sujet; et cet aperçu seul fera ressortir de nouveau ce qu'il y avait de profondeur et d'activité dans l'esprit de Léonard.

Vasari, puis Benvenuto, dans son *Traité d'orfèvrerie*, parlent d'un *Traité de perspective* qui ouvrait le livre où devaient être compris tous ceux qui auraient formé le traité complet de peinture. Benvenuto dit précisément avoir possédé une copie de ce traité de perspective, dont on n'a plus connaissance aujourd'hui.

Par une lettre du frère Luca Paciolo, mathématicien célèbre et ami intime de Léonard, on sait qu'en 1498, l'artiste travaillait à un *Traité du mouvement local*, auquel il fait même allusion plusieurs fois dans son *Traité de peinture* imprimé, en parlant de la station, du mouvement et de la pondération du corps humain.

Il a composé un *Traité de la lumière et des ombres*, qu'il cite lui-même (chap. 278, Trattato della pittura), et dont on possède le Manuscrit.

Dans son livre intitulé *Traité de peinture*, le seul de ses ouvrages qui ait été imprimé, il recommande fort souvent l'étude de l'anatomie, et Vasari affirme positivement que Léonard avait composé un traité de cette science appliquée à l'art de la peinture. Il est certain, d'ailleurs, que Léonard a étudié soigneusement l'anatomie du corps humain à Pavie, sous un savant professeur, natif de Gênes, Marc-Antonio della Torre. On sait que, dirigé par Marc-Antonio, qui faisait les dissections des parties, l'artiste les dessinait au crayon rouge, puis les retouchait à la plume; qu'après les démonstrations de l'anatomiste, le peintre rédigeait et écrivait de droite à gauche, selon sa coutume, la description de ce qu'il avait dessiné, en y ajoutant les observations qui pouvaient donner de l'unité à son travail. Au

temps de Vasari, cet ouvrage était encore entre les mains d'un gentilhomme milanais, François Melzo, l'ami de Léonard, et l'on assure qu'il est maintenant, au moins en partie, dans la bibliothèque royale de Londres.

Dans plusieurs paragraphes de son *Traité de la peinture*, Léonard annonce l'intention de terminer plusieurs autres ouvrages, tels qu'un *Traité des mouvements de l'homme*, un autre *sur les proportions du corps humain*, dont on connait même un passage où il donne les proportions de la tête; puis enfin, au chapitre 121 (Trattato della pittura), il annonce un ouvrage qui sera de la plus grande utilité, et qui aura pour objet de traiter *de la Théorie et de la Pratique*.

Lomazzo parle encore de deux ouvrages qui n'ont pas été retrouvés; l'un est une suite de dessins pour enseigner la manière de se servir de toute espèce d'armes, soit pour attaquer, soit pour se défendre; l'autre, un recueil également dessiné de trente moulins de forme et d'usage différents. On ignore s'ils étaient accompagnés d'un texte.

On prétend qu'il a écrit un ouvrage complet sur le vol des oiseaux; toujours est-il certain que dans ses manuscrits on trouve une suite de croquis accompagnés d'observations et de démonstrations très-ingénieuses et fort savantes, sur cette matière. Ce sujet parait avoir eu un attrait particulier pour lui, et il est vraisemblable qu'il se liait dans son esprit à l'idée d'une découverte importante; car, outre les délicieux croquis où il fait sentir la différence du vol de beaucoup d'espèces d'oiseaux, il s'en trouve plusieurs dans ses manuscrits, représentant des appareils d'ailes artificielles destinées à faciliter le vol de l'homme.

Quant au *Traité d'anatomie du cheval*, qu'il composa pendant qu'il faisait le modèle de la statue équestre de Galéas, on sait qu'il a été achevé, mais qu'il fut détruit lorsque l'armée française entra à Milan en 1499.

Pendant l'année 1489, il composa toutes les décorations destinées aux fêtes données pour les noces royales de Jean Galéas et d'Isabelle d'Aragon, et ce fut à cette occasion, qu'à l'instar sans doute du *Paradis* de Brunelleseo à Florence, il en inventa un dont le mécanisme avait pour objet de donner le mouvement à des planètes qui, en s'approchant des époux, laissaient paraitre un musicien qui chantait des vers composés par le

Digitized by Google

poete Bellincioni. Dans cette même année, il combina encore des poulies et des cordes avec lesquelles on put transporter facilement là où il est maintenant, dans la cathédrale de Milan, le monument qui renferme le *Saint Clou*. Cet ingénieux appareil a été dessiné par Léonard lui-même, et il se trouve à la feuille 15 du manuscrit Q. R.

On apprend, par des notes de Léonard, qu'il était occupé de son *Traité de la lumière et des ombres* en 1490; qu'il fit des expériences sur l'optique, et fut obligé alors de recommencer le modèle de sa statue équestre. Les renseignements sur l'année 1491 ont peu d'importance, mais par ceux de 1492, on voit que Louis Sforza eut la pensée de tirer parti des eaux du Tésin pour arroser les campagnes situées sur l'autre rive du fleuve, et que Léonard fut chargé d'aller visiter les lieux pour rendre le canal de la Martezana navigable depuis Trezzo jusqu'à Milan. Si, comme on le croit, Léonard avait écrit un mémoire sur ce sujet, c'est à cette époque qu'il faut en rapporter la composition. Dans cette même année, l'artiste, remplissant les fonctions d'architecte, distribua et orna l'intérieur du palais de Sforza. On prétend qu'à cette même époque, ce fut par les soins de Léonard, que l'usage de la gravure sur bois et sur cuivre fut introduit à Milan; enfin le beau tableau de la *Vierge* avec l'*Enfant Jésus, saint Jean* et *saint Michel*, le seul de Léonard qui porte une date, fut fait en cette année 1492. L'année suivante, lorsque Louis Sforza célébra les noces de sa nièce Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, et pendant les fêtes qui eurent lieu à cette occasion, le modèle de la statue équestre fut découvert sur la place du château, et on construisit au-dessus un arc de triomphe. L'ouvrage fut admiré de tous, et chanté par les poëtes (1).

Attentif, prenant part à tous les efforts que l'on tentait pour le perfectionnement des sciences, et guidé particulièrement cette fois, par l'amitié qu'il portait à frère Lucas Pacciolo, son compatriote, il fit, en 1496, pour l'explication du livre de

(1) Fronte stabat primâ quem totus noverat orbis
Sfortia Franciscus Ligurum dominator et altæ
Insubriæ, portatus equo, etc.

(Lazzaroni, *de Nuptiis imperatoriæ maiestatis*. Anno, 1493. Mediolani.)

Digitized by Google

ce savant : *De divinâ proportione*, une suite de soixante dessins qui, d'après le témoignage de Pacciolo, ne pouvaient être traités avec tant de supériorité que par un artiste aussi habile et un savant aussi profond tout à la fois que Léonard de Vinci. Cependant, dans le cours de cette même année, et malgré ses travaux scientifiques, il fit les portraits de Louis Sforza, de la femme et des enfants de ce prince. Mais ces peintures, exécutées à l'huile, dans le réfectoire des Grâces de Milan, ont été très-promptement détruites par l'humidité des murs, et je ne sache pas que l'on en ait conservé le souvenir par aucune gravure.

Mais en 1497, Léonard de Vinci, parvenu à l'âge de quarante-cinq ans, allait mettre le sceau à sa gloire comme artiste, en produisant un ouvrage de peinture tel qu'on n'en avait point vu jusque-là, et qui serait sans doute encore étudié aujourd'hui comme l'un des chefs-d'œuvre de l'art, si l'humidité du mur sur lequel il fut exécuté, jointe à la barbarie de quelques hommes et à l'ignorance de certains autres, n'en avait pas de très-bonne heure hâté la ruine. Je veux parler de la *Cène*, peinte à l'huile sur le mur du réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan.

La gravure que R. Morghen a faite de cet ouvrage l'a rendu si populaire en Europe, et tant d'autres copies gravées, données au plus bas prix, en ont rendu la composition si familière aux personnes de toutes les classes de la société, qu'il est absolument inutile d'en donner la description.

Je ferai observer seulement les qualités pittoresques nouvelles que Léonard y a introduites, relativement à celles que les peintres, ses prédécesseurs, avaient développées dans leurs productions. Ainsi, ce qui frappe d'abord dans ce sujet sacré, où figurent le Christ et les apôtres, est l'absence complète de tous les signes matériels employés jusque-là pour caractériser ce qu'il peut y avoir de surnaturel dans les personnages, dans leurs rapports entre eux, et dans la scène même qui fait le sujet du tableau. Enfin le Christ n'a point d'auréole, et chaque apôtre n'a sur ses vêtements ou près de lui aucun des insignes traditionnels au moyen desquels les peintres l'avaient toujours fait distinguer matériellement jusque-là.

En outre, le conflit de passions diverses, excité entre les apôtres par ces paroles du Christ : *Je vous dis en vérité que*

Digitized by Google

l'un de vous me trahira, est représenté d'une manière tout à fait vraisemblable, et telle qu'elle peut avoir eu lieu effectivement.

Pour faire sentir toute l'importance de cette innovation apportée par Léonard, il faut dire : que sur les mosaïques des premiers temps du christianisme jusqu'à celles des élèves de Giotto, les traditions antiques, pour faire reconnaître l'importance relative des personnages par la stature plus ou moins grande des figures, avaient été conservées. Sur la coupole de l'abside des anciennes basiliques et au baptistère de Saint-Jean de Florence, on voit le Christ représenté dans les dimensions de six mètres, par exemple, tandis que saint Pierre et saint Paul n'en ont que deux de hauteur, et que les autres personnages inférieurs, s'il y en a, ont des proportions plus petites encore.

Léonard rejeta, de parti pris, ces distinctions purement arbitraires, et ramena les représentations pittoresques à la réalité, se proposant de suppléer aux moyens trouvés dans l'enfance de l'art par le mode adopté par les grands artistes de l'antiquité, plus conforme à la nature et à la raison. Il ramena donc tout à la réalité matérielle, se réservant d'exprimer le caractère et la supériorité intellectuelle plus ou moins grande de chaque apôtre, ainsi que la divinité du Christ, par le choix des formes visibles de chacun d'eux et l'expression de leurs sentiments particuliers.

C'est alors que ce grand artiste conçut le hardi projet de mettre en pratique les longues observations qu'il avait faites sur la nature. Tout ce que ses études anatomiques, jointes à celles qu'il avait faites des proportions, des mouvements et du geste sur l'homme, lui avaient appris ; tout ce que son étonnante perspicacité lui avait fait lire dans les attitudes, la physionomie et l'expression des êtres qu'il avait observés, il le réduisit en signes clairs, au moyen desquels il exposa nettement sa pensée.

Dans le cénacle de Milan, le caractère propre de chaque apôtre et l'expression de son sentiment sont burinés avec tant de force, que le trait, la seule chose qui en reste véritablement sur le mur aujourd'hui, fait encore l'admiration des connaisseurs qui observent avec soin les ruines de cette prodigieuse peinture. Quand on voit d'ailleurs l'art profond avec lequel le

Digitized by Google

maître a substitué tout à coup aux suites de figures placées et alignées sur le même plan, comme le faisaient ses prédécesseurs, une composition qui se divise clairement par groupes, tout en conservant son unité; qui a de la profondeur sans tomber dans la confusion; dont toutes les parties sont soumises rigoureusement aux lois de la perspective, on ne peut s'empêcher d'admirer la puissance d'un génie qui a touché du premier coup et souvent surmonté toutes les plus grandes difficultés de l'art.

Malheureusement l'état de dégradation où est tombé depuis si longtemps cet ouvrage, ne permet pas d'y retrouver une qualité, — la dispensation de la lumière et des ombres ou le *modelé*, — qui y était exprimée, à ce que disent tous les auteurs de l'époque, avec une rare perfection. Mais ceux qui ont l'intelligence de l'art pourront se figurer ce que devait être cette qualité dans le tableau de *la Cène*, en se rappelant avec quelle perfection, non surpassée depuis, Léonard a conduit la lumière jusqu'à l'ombre, dans son admirable portrait de la Joconde.

Mais le mérite éminent de cette composition, ce qui lui donna une importance prodigieuse lorsqu'elle apparut, et qui lui conserve encore aujourd'hui un rang séparé parmi les ouvrages qui caractérisent les grands progrès de l'art, c'est la profondeur et la vérité avec lesquelles les passions de l'âme sont peintes sur les traits des apôtres, et la gradation délicate et savante à l'aide de laquelle le peintre s'est élevé depuis les traits bas et repoussants de Judas, jusqu'à la douceur angélique de saint Jean et à la divinité du Christ. Avant Léonard de Vinci, aucun artiste moderne n'avait exprimé cette gamme ascendante et descendante de la beauté dans la forme, en s'en servant comme du signe visible au moyen duquel se manifestent les traits de l'intelligence, les mouvements du cœur et l'élévation de l'âme. Le peintre du cénacle dut cette sublime combinaison à l'étude profonde qu'il fit de la nature, étude vers laquelle lui et ses prédécesseurs avaient été ramenés par la vue des ouvrages de l'antiquité, dont la recherche était la préoccupation habituelle de tous les grands esprits depuis deux siècles.

En 1499, lorsque cette imposante production fut terminée, le modèle de la statue équestre, à laquelle Léonard de Vinci

avait travaillé avec tant d'ardeur, était encore sur les chantiers, et l'artiste allait reprendre cet autre grand ouvrage avec plus d'activité que jamais, lorsque des événements politiques de la plus haute importance arrêtèrent ses projets, forcèrent bientôt Léonard de quitter la Lombardie, et détruisirent l'Académie qu'il avait fondée à Milan.

A peine le tableau de la *Cène* était-il terminé, et Louis Sforza avait-il fait don d'une petite terre à Léonard, pour le récompenser de son travail, que le roi de France Louis XII, prétextant de ses droits sur le duché de Milan, en fit la conquête en vingt jours, et força son rival à prendre la fuite. Lorsque la ville fut au pouvoir du vainqueur, les Français et ceux des Milanais qui faisaient cause commune avec eux, témoignèrent leur mépris et leur haine envers le vaincu d'une manière peu honorable, en détruisant les objets d'art qui avaient appartenu à Sforza ou aux personnes qui le touchaient de près. Les ouvrages du grand Léonard de Vinci ne furent même pas épargnés, et cet artiste, qui était resté à Milan après la victoire, eut le chagrin de voir détruire les ornements et les peintures qu'il avait exécutés dans le palais du duc, d'assister à la démolition des écuries du palais de Galeas San-Severino, élevées sur ses dessins, et enfin d'être témoin des défis d'adresse que se faisaient les arbalétriers gascons amenés par Louis XII, lorsqu'ils prenaient le modèle de la statue équestre pour but de leurs traits.

On n'a guère de renseignements sur la vie privée et le caractère de Léonard de Vinci ; mais les circonstances dans lesquelles il se trouva à Milan, lorsque Louis XII y entra en maître, peuvent jeter quelque jour sur la manière étrange avec laquelle cet homme considérait les événements de la vie. On sait déjà qu'il n'abandonna point Milan et ne suivit pas son protecteur dans l'exil. D'après des renseignements historiques et quelques notes recueillies dans les manuscrits de Léonard, il paraît que, séduit par l'idée de ne pas perdre le fruit des services qu'il avait rendus à ce pays d'adoption et où il possédait un bien, il se considéra comme devant toujours être l'artiste attaché au prince, quel qu'il fût, qui gouvernerait le duché, où il se flattait encore de faire fleurir les sciences et les arts. Mais son erreur à ce sujet ne fut pas de longue durée, et il ne se passa pas beaucoup de temps sans qu'il s'aperçût que

Digitized by Google

Louis XII et les chevaliers français, qui se faisaient encore à cette époque un point d'honneur de ne pas savoir lire, l'aideraient peu dans ses recherches scientifiques et dans ses entreprises d'art : tout l'argent superflu et même le nécessaire furent employés par les vainqueurs à donner des fêtes, des bals, des tournois; ce qui fit prendre à Léonard le parti d'aller porter ses talents ailleurs. Accompagné de son élève favori, Salaï, et de son ami, frère Pacciolo le mathématicien, il partit pour Florence, où les trois exilés s'établirent.

Soit par frivolité de caractère, comme quelques-uns le pensent, ou plutôt, comme je le crois, par l'effet d'un mépris philosophique des choses de la vie, causé chez lui par l'importance exclusive qu'il attachait à la recherche des vérités de tous genres, Léonard, dès qu'il fut établi en Toscane, reprit tout aussitôt le cours de ses études favorites alors, l'hydrostatique et la peinture. Pendant l'année 1500, il prit des mesures et calcula les moyens de rendre l'Arno navigable de Florence à Pise, projet auquel on fit peu d'attention alors, et qui ne reçut son exécution que deux siècles plus tard, sous la direction du savant Viviani. Mais malgré l'ardeur avec laquelle il poursuivait ces travaux purement scientifiques, ce fut vers cette même époque que ce génie si vaste et si flexible acheva les peintures les plus parfaites qui aient peut-être été produites par la main des hommes. Vers cette époque, il fit successivement le portrait de Ginevra d'Amerigo Benci, et celui si admirable de Lisa del Giocondo, dite la *Joconde*, auquel il consacra plus de trois ans de travail; et enfin sa composition de la Vierge avec sainte Anne, dont le Musée de Paris possède une si belle répétition peinte par Salaï, et sans doute dirigée et retouchée par le maître (1).

(1) Le portrait de Ginevra Benci est celui connu en France sous le nom de *la belle Féronnière*: quant à celui de Lisa, *la Joconde*, c'est un des ornements du Musée royal de Paris que tout le monde connaît. Mais *la sainte Anne et la Vierge* est un tableau moins généralement connu, bien que ce soit un des chefs-d'œuvre de l'art. Sainte Anne assise tient la Vierge sur ses genoux. La Vierge mère considère, en souriant avec joie et amour, son divin enfant jouant avec un agneau. C'est un chef-d'œuvre de grâce quant à l'expression, ainsi qu'à cause de la finesse du dessin et du modelé. On sait par Vasari que Léonard de Vinci ne fit que le dessin ou carton de cette belle compo-

Digitized by Google

Mais arrêtons-nous quelque peu à cette époque de la vie de Léonard, lorsqu'il s'était acquis un si grand nom, quand il avait produit ses plus beaux ouvrages de peinture et qu'il pouvait être mis au nombre des plus grands savants de son siècle.

En remontant jusqu'à l'époque où le peintre qui devait produire la *Cène* et la *Joconde* écrivait à Louis Sforza : ***Item, en peinture, je puis faire ce que l'on désirera, tout aussi bien que qui que ce soit***; quand cet homme si simple et si fort fondait une Académie à Milan, élevait une statue colossale, cherchait les moyens de canaliser le Tésin, et travaillait avec ardeur à ses traités sur la perspective, la lumière et l'anatomie, deux enfants, destinés à devenir ses rivaux redoutables comme artistes, s'élevaient dans le silence. L'un, Raphaël Sanzio d'Urbin, s'échappait à peine de l'enfance, tandis que l'autre, Michel-Ange Buonarotti, déjà âgé de quinze ou seize ans, battant le pavé de Florence avec son ami Granacci, était introduit par lui dans les jardins de Saint-Marc, où Laurent le Magnifique avait rassemblé tout ce que l'on avait pu trouver de plus curieux et de plus beau des débris de la statuaire antique. Le prince citoyen, frappé des dispositions extraordinaires que son protégé montrait pour la sculpture, faisait naître toutes les occasions et fournissait tous les moyens propres à lui faire perfectionner son talent. L'art statuaire était déjà fort avancé, et les ouvrages des Pisani, de Brunellesco, de Donatello et de Ghiberti, en ramenant les études vers la nature et les ouvrages de l'antiquité, avaient déjà fait rejeter entièrement le style dit gothique. Michel-Ange n'en ressentit jamais l'influence ; et ses premiers essais, au contraire, furent des copies et des inspirations de statues ou de bas-reliefs antiques, que Médicis avait mis à sa disposition. Bien plus, dès que son talent se fut formé, il se mit à faire des *pastiches* de

sition, dont trois copies, peintes par les élèves de Léonard, se voient l'une à Florence, l'autre à Milan, la troisième à Paris. On croit que celle de Paris a été faite par Bernardino Luini ; je penche à croire qu'elle est de Salaï. En tout cas il est impossible de s'imaginer que cet admirable chef-d'œuvre n'ait pas été fait sous les yeux du maître. Il y a une délicatesse de forme et d'expression dans la tête et dans le buste de la Vierge, qui décèle le travail d'un artiste hors de ligne. Si cet ouvrage est de Salaï ou de Luini, c'est alors une bien grande gloire pour Léonard d'avoir formé de tels élèves.

Digitized by Google

statues antiques, avec lesquels il mettait les connaisseurs en défaut, en donnant une teinture à son marbre, en mutilant quelques parties de son ouvrage, qu'il avait même parfois la malice de faire enterrer pour qu'on ne l'obtînt qu'après les honneurs d'une fouille.

Ces supercheries, qui caractérisent l'époque, étaient fréquentes alors ; et l'engouement que l'on avait pour tout ce qu'a produit l'antiquité, était tel, que l'on savait gré à un littérateur aussi bien qu'à un artiste, d'une contrefaçon de ce genre exécutée avec talent. Déjà Léon-Battista Alberti, architecte et écrivain, avait trompé et enchanté tout à la fois le monde savant, en publiant sa comédie du *Philodoxeos*, qu'il donna et que l'on prit pour une œuvre du poëte Lépidus ; et Pomponio Leto contrefaisait des testaments, des actes de vente et des textes de lois antiques, que l'on prenait pour des originaux, à peu près dans le même temps que Michel-Ange fabriquait des Cupidons, des Bacchus et des Faunes antiques, pour meubler les galeries des amateurs.

Si jamais homme est né avec la faculté de faire vivre et palpiter le marbre, c'est à coup sûr Michel-Ange ; toutefois, ses premières études durent influer sur le développement de sa manière naturellement grande et solennelle, et lui faire rejeter, dès ses premiers essais, les pratiques timides et mesquines des statuaires du Moyen-Age. Je le répète donc, il trouva l'art tout fait, et fut guidé dans ses premières études, tout à la fois par les productions de l'antiquité et par celles des artistes modernes qui, comme Donatello et Ghiberti, avaient élevé déjà la pratique de la statuaire très-haut.

Ce que l'on sait d'ailleurs de l'éducation de Michel-Ange, homme et artiste, explique on ne peut mieux la direction que prirent ses idées et ses talents. Elevé dans le palais même de Laurent de Médicis, où il était traité comme l'un de ses enfants, son esprit se forma dans la conversation des académiciens de Carregi, qui, comme le chanoine Marsile Ficin, dans son enthousiasme pour Platon, ne faisaient qu'un seul et même homme de ce philosophe et de Moïse, invoquaient la Vierge et les Muses simultanément, et confondaient souvent Mercure Trismégiste et Orphée avec Jésus-Christ. Le précepteur du fils de Laurent de Médicis, et, on peut le dire, du jeune Michel-Ange même, Ange Politien, faisait connaître à son élève

Digitized by Google

les poëtes et la mythologie de l'antiquité. Cet homme spirituel, qui écrivait si élégamment en latin et en grec, qui s'occupait avec ardeur d'archéologie païenne, fournissait parfois des sujets au jeune statuaire, et parmi les premières compositions de Buonarotti, on cite et l'on conserve encore un bas-relief représentant le combat d'Hercule contre les Centaures, dont l'idée lui fut donnée par Ange Politien.

Mais si enthousiaste que Politien fût des ouvrages de l'antiquité, ce goût ne le détournait pas de la culture de la poésie en langue vulgaire. Le poëme inachevé qu'il composa sur le tournois de Julien de Médicis le place au nombre des bons poëtes italiens, et il n'admirait pas moins les ouvrages de Dante et de Pétrarque que ceux d'Homère et d'Horace. Ce goût double, cette poétique mi-partie, si l'on peut s'exprimer ainsi, caractère distinctif du système adopté par les poëtes, les écrivains et les artistes de la Renaissance en Italie depuis Dante, furent communiqués à Michel-Ange par Ange Politien. Aussi dans tout ce que Buonarotti fit en qualité de statuaire, de peintre, d'architecte et de poëte, retrouve-t-on toujours quelque chose des deux doctrines antique et moderne, dont le mélange souvent bizarre, mais admirablement combiné, est tout à la fois la qualité et le défaut des compositions de ce grand homme.

Mais tandis que le jeune statuaire florentin se nourrissait dans l'intérieur du palais de Médicis de ce que la sculpture et la poésie des païens offraient de plus beau ; tandis qu'à ces études sur l'antiquité, il joignait celles des productions des Donatello et des Ghiberti, qu'il chercha parfois à imiter, et se livrait avec passion à la lecture des œuvres de Dante, de Pétrarque et de Boccace, il recevait encore dans les églises de Florence un autre genre d'instruction, dont les effets combinés avec cet amour pour le beau visible et toutes les passions païennes, devaient donner encore un degré de complication plus inattendu à ses idées et à ses productions.

Pendant les années qui s'écoulèrent depuis 1489 jusqu'à la mort de Laurent de Médicis, en 1492, temps que Michel-Ange consacra aux études variées que je viens d'indiquer, le moine dominicain, Girolamo Savonarola, fit ses prédications et prédictions si fameuses. Cet homme extraordinaire, dont l'influence politique fut grave, en exerça une non moins impor-

Digitized by Google

tante sur les arts et les artistes, dont il est indispensable de toucher quelques mots ici.

J'ai fait observer que les élèves de Giotto, en adoptant la poétique donnée par Dante, avaient été les premiers artistes qui firent tomber en désuétude les traditions graphiques fidèlement transmises depuis le second concile de Nicée jusqu'au temps de Giotto. Cette première atteinte portée au système hiératique qui avait maintenu si longtemps les statuaires, les peintres et les mosaïstes, ouvrit bientôt la voie à des novateurs plus hardis qui, entraînés par la découverte et l'étude des ouvrages du paganisme, faites sous l'influence de Boccace et de Pétrarque, de Brunellesco, de Ghiberti et de Masaccio, amenèrent les arts à cet état où les trouva Léonard de Vinci, alors que les signes convenus et hiéroglyphiques pour représenter les dogmes et les faits religieux étaient déjà repoussés, et qu'il fallait nécessairement appuyer tous les effets, même les plus merveilleux, d'une action ou d'une scène peinte ou sculptée, sur la réalité, sur l'imitation exacte et profonde de la nature.

Cette marche, suivie inévitablement chez les peuples essentiellement artistes, tels que les Grecs de l'antiquité et les Italiens, fut donc adoptée à l'époque de la Renaissance, dont nous nous occupons, par le plus grand nombre des artistes, et il faut le dire, par les plus éminents.

Alors toutes les merveilles du paganisme séduisaient par leur éclat l'esprit des hommes les plus attachés d'ailleurs aux dogmes du christianisme et à l'autorité du pape. Les poëtes, les écrivains, ainsi que les grands artistes que j'ai déjà nommés, étaient dans ce cas; et tout en traitant de Jésus-Christ, de la Vierge et de la Trinité, Marsile Ficin jurait par *les Dieux* et par *Hercule*, comme Michel-Ange se servait du même ciseau pour sculpter *un crucifix* et *un Bacchus*. Il faut ajouter que le goût pour les obscénités, qui ne s'éteint jamais dans l'esprit des hommes, fut singulièrement excité par la lecture et la vue des poésies et des sculptures érotiques que fournirent alors les recherches et les trouvailles des monuments de *la vénérable antiquité*, comme on disait alors.

Ces amours des divinités de l'Olympe, ces Vénus, ces Léda, ces Pasiphaé même, sur lesquels s'exerçait la plume des poëtes et le pinceau des artistes; ces manuscrits couverts de miniatures où étaient représentées les nouvelles de Boccace, les

Digitized by Google

amours de Dante et de Pétrarque, et les aventures chantées par Morgante, excitèrent l'indignation religieuse de Savonarola. Dans ses sermons, il s'éleva d'abord avec force contre les abus que les artistes faisaient de leur talent, et parvint ainsi à en rallier un bon nombre qu'il décida à ne représenter que des sujets pieux, dont toute espèce de nudité serait bannie, et dans lesquels on observerait scrupuleusement, les anciennes traditions hiératiques, généralement abandonnées par les artistes depuis l'école de Giotto. Un bon nombre d'hommes distingués en tout genre, et tous ceux qui n'étaient pas portés pour la famille des Médicis, et surtout pour Laurent, qui favorisait dans son Académie platonicienne le développement des idées de l'antiquité, firent cause commune avec Savonarola.

Michel-Ange lui-même, bien qu'à différentes époques de sa vie, il ait exprimé les plus monstrueuses nudités, comme dans sa *Léda*, dans son *Banquet des Dieux*, et jusque dans le *Jugement dernier* qu'il peignit à la chapelle Sixtine, Michel-Ange fut un admirateur et un adepte fervent du moine Savonarola, comme l'attestent Vasari d'une part, et surtout son élève, son ami et son historien, Condivi.

Cette digue, courageusement jetée par le prieur de Saint-Marc, pour arrêter l'extravasion des idées païennes dans les œuvres des artistes, est un fait historique d'antant plus important dans le sujet que je traite, que s'il n'eut pas l'effet puissant et définitif que Savonarola en attendait, cependant son action, loin d'être nulle, ranima pour un temps le souvenir des traditions hiératiques, près d'être abandonnées, et redonna momentanément la vie à une école de peintres pieux, dont le frère Bartholomée, moine de Saint-Marc et ami de Savonarola, fut le plus habile et le plus célèbre alors.

Mais les efforts de cette école, au temps et sous l'influence de Savonarola, ne furent qu'une réaction contre l'invasion des idées philosophiques de l'antiquité, qui atteste le courage de ceux qui les ont faits, tout en démontrant leur impuissance. Il faut remonter plus haut pour retrouver l'école réellement forte et puissante des peintres religieux, qui, artistes habiles, renoncèrent volontairement à plusieurs ressources de leur art, pour ne produire en peinture que ce que la religion et le besoin des églises exigeaient. L'homme le plus remarquable

Digitized by Google

parmi ces peintres pieux, le seul d'entre eux même qui ait joint à cette piété profonde, dont le parfum est répandu sur ses ouvrages, un sentiment fin et une connaissance approfondie de son art, est le dominicain Fra Angelico de Fiesole, dit le Bienheureux, qui cessait de peindre et de vivre à peu près vers le temps où Masaccio mourait lui-même, et quand Léonard de Vinci venait au monde (1).

Il exerça son art à peu près à la même époque où Masaccio fit faire des progres importants à l'art de la peinture (2). Celui-ci était un homme de peu d'imagination, dont le mérite principal consiste à avoir imité la nature avec une précision et une délicatesse dans les détails, dont personne n'avait approché avant lui. Mais en somme, Masaccio n'a guère fait que des suites de portraits pleins de vérité, et dans aucune de ses compositions, quels qu'en soient le sujet, la qualité et le nombre des personnages, rien ne décéle ces idées fortes et neuves, ces dispositions inattendues, fruit d'une imagination riche et brillante. Le rôle que joua Masaccio dans la série des grands artistes de la Renaissance fut de ramener l'art égaré jusqu'à lui dans les incertitudes du style gothique à l'imitation matérielle, mais extrêmement fine de la nature.

Tandis que ce peintre préparait la voie que devait bientôt agrandir Léonard de Vinci, le pieux moine Angelico de Fiesole, guidé par un de ses amis, religieux du même ordre que lui, s'appliquait à peindre des miniatures destinées à orner les livres d'église. Il se trouva que les sentiments de piété chez cet homme étaient aussi sincères, aussi profonds que son talent pour l'art de la peinture était remarquable et original. On ignore absolument le mode d'études élémentaires suivi alors par les peintres qui apprenaient leur art, et en raison des habitudes religieuses dont ne s'est jamais écarté le pieux Angelico, on doit croire qu'il mit toute la discrétion imaginable pour étudier la nature en la copiant. Toutefois, dans ses ta-

(1) Le nom de ce peintre est Guido selon Vasari, Santi Tosini, selon d'autres. En entrant dans l'ordre des Dominicains, il prit ou on lui donna celui de Fra Giovanni da Fiesole, ou Il Beato Giovanni Angelico. Né à Fiesole en 1397, il mourut, à ce que l'on croit, au commencement de la seconde moitié du quinzième siècle, vers 1457.

(2) Masaccio, né en 1401, mort en 1442.

Digitized by Google

bleaux, les têtes et les mains, considérées seulement sous le rapport de l'imitation matérielle, sont rendues avec une finesse ravissante ; et à travers les vêtements qui couvrent toujours ses personnages, on retrouve les proportions exactes des figures, ainsi que la plus grande justesse dans les mouvements.

Cette qualité, si rare chez tous les peintres, l'est plus encore chez ceux qui, mus par la piété comme Fra Angelico, furent presque tous privés de cet instinct d'artiste qui porte à l'imitation des formes, du mouvement et de tout ce qui caractérise la vie. Ce défaut, qui amène l'uniformité dans la composition ainsi que dans le caractère, dans les formes et dans l'expression des personnages, est le résultat le plus ordinaire que l'on trouve dans les productions fades et monotones de cette foule de peintres médiocres qui, ne voulant jamais abandonner les données traditionnelles et hiératiques suivies depuis le onzième siècle jusqu'au quatorzième, ont reproduit presque mécaniquement des suites de figures affectant des attitudes et des expressions conventionnelles, par lesquelles on prétend que sont immanquablement caractérisées l'extase des saints, la béatitude des élus et la majesté divine.

Les admirables compositions de Fra Angelico, dans lesquelles on trouve, au contraire, une imitation si vraie et si délicate de la nature, font reconnaître l'immense différence qu'il y a entre ses ouvrages et ceux de tant de moines et de religieux aussi sincèrement pieux que Fra Angelico peut-être, mais qui sont loin d'avoir reçu du ciel, comme lui, la faculté d'exprimer, sous des formes vraies, claires et belles, les élans divins de leur âme.

De tant de mystères dont nous sommes entourés, celui du *talent* chez l'homme est peut-être le plus impénétrable. On est toujours disposé à croire qu'il est naturel de rendre avec force et justesse les idées, les sentiments et les passions qui nous préoccupent et nous agitent. De ce qu'un homme est pieux, par exemple, de ce qu'il a un sentiment fort du juste et de l'injuste, de ce qu'il est pénétré d'un amour vif et sincère, on en conclut ordinairement, s'il écrit ou s'il peint, que ses livres ou ses tableaux doivent être la contre-épreuve de son âme. C'est une erreur ; et pour que ce phénomène s'accomplisse, il faut que le talent, semblable au verre ardent placé entre le soleil et l'objet que l'on veut enflammer, rassemble et

Digitized by Google

concentre les rayons lancés par l'âme ou l'esprit, pour animer la composition.

Je dis l'âme ou l'esprit, car, en vérité, je crois que c'est tantôt de l'un, tantôt de l'autre, selon la nature de chaque homme, que s'échappent ces rayons lumineux qui vont se réunir en un point que nous appelons une œuvre. Il est évident que chez Fra Angelico, c'était l'âme qui allait se déposer sur la toile, par l'intermédiaire du talent; mais de quelle nature était, par exemple, la combinaison qui s'opérait en Pérugin, artiste dont le talent, bien qu'inférieur à celui d'Angelico, s'en rapproche cependant en ce point, qu'il donnait à celui qui devait être le maître de Raphaël le moyen de peindre le calme et la béatitude des élus et des saints, l'ineffable pureté de la Vierge et la mansuétude divine du Christ?

Jetons un coup d'œil rapide sur la vie et les travaux de cet homme que ses ouvrages ont dû faire prendre souvent pour un saint, pour un être entièrement plongé dans la dévotion et le mysticisme, et, si cela devient possible, nous dirons en quoi consiste l'effet magique du talent.

Pierre Vanucci, dit le Pérugin, du nom de sa patrie (Perouse), est né en 1446, six ans avant Léonard de Vinci, et comme Fra Angelico terminait sa carrière. Issu de parents extrêmement pauvres, Pérugin se destina de bonne heure à l'art de la peinture; il l'apprit avec un courage et une persévérance qu'entretint constamment l'idée de se soustraire à la misère dans laquelle il était plongé. Il exerça d'abord son art dans sa ville natale, où il gagnait peu; puis, étendant ensuite le cercle de ses travaux et de ses espérances, il alla se fixer à Florence, où, par son opiniâtreté au travail, il amassa beaucoup d'argent en assez peu d'années. Il est vraisemblable qu'il avait formé son talent par la pratique seule, et qu'il s'adonna exclusivement à peindre des tableaux d'église dans l'intention d'exercer cette profession avec le moins de peine et le plus de célérité possible. Pérugin fut donc, il faut bien le dire, puisque Vasari nous l'apprend, un entrepreneur de peinture.

Malgré le grand mérite que renferment ses ouvrages, ce que leur nombre et leur uniformité démontrent évidemment, c'est que Pérugin ne prit aucune part intellectuelle à la grande révolution que faisaient vers cette époque dans l'art, Léon-Baptista Alberti, Brunellesco, Ghiberti et Masaccio à Florence,

Digitized by Google

Andrea Mantegna à Padoue, et Léonard de Vinci à Milan. Imitateur délicat mais insouciant des peintres qui, tels que Fra Angelico, avaient conformé strictement leurs compositions et leur style, à ce que le clergé exigeait pour l'ornement des églises, jamais Pérugin ne traita de sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire profane, et dans aucune de ses productions on n'aperçoit d'autre signe sur la figure de ses personnages, qu'une expression pleine de calme, de douceur et parfois d'élévation, mode dont il ne s'est écarté qu'une fois peut-être en sa vie, mais dans les peintures du *Cambio* à Pérouse, ouvrage de sa vieillesse, et dont il est très-probable que les sujets lui furent prescrits.

Quant au but principal que s'était proposé cet artiste pendant toute sa vie, celui de faire fortune, il l'atteignit. Recherché par toute l'Italie, il est peu de villes où il n'ait peint un et souvent plusieurs ouvrages. Il travaillait assidûment et avec promptitude, trafiquait ordinairement avec assez peu de délicatesse sur l'outremer qu'on lui fournissait, et laissait encore aller sa conscience assez à l'aise sur d'autres points. En voyant les expressions angéliques des personnages peints par cet homme, qui se douterait qu'il était intéressé, défiant, avare, de mauvaise foi et assez peu croyant?

« Pierre Pérugin, dit Vasari, avait peu de religion. Il ne « voulut jamais croire à l'immortalité de l'âme, et rien ne « pouvait vaincre l'obstination de son cerveau de marbre. « Toute son espérance reposait sur les biens de la fortune, et « pour de l'argent, il eût été capable de tout (1). »

Maintenant explique qui le pourra la nature et les effets du talent; pour moi, après m'être excusé des digressions que je viens de faire, je rentrerai simplement dans mon sujet.

Je disais que Michel-Ange ayant appris les éléments de la statuaire dans les jardins de Laurent, et puisé dans la conversation de l'Académie platonicienne le goût des ouvrages de l'antiquité et de toutes les idées léguées par le paganisme, le jeune statuaire, attiré cependant par l'éloquence austère mais persuasive de Savonarola, ajouta ces idées de rigorisme et de

(1) Fu Pietro persona di assai poca religione, et non se li pote mai far credere l'immortalita dell' anima, anzi con parole accomodate a suo cervello di porfido, ostinatissimamente ricuso ogni buona via.

réaction contre les arts, à toutes les pensées et aux opinions hétérogènes déjà confusément amassées dans sa tête. Alors il n'était pas étranger à la peinture dont il avait pris quelque idée à l'école de Masaccio, et enfin, lorsque déjà assez habile statuaire, il exécutait pour l'église du Saint-Esprit de Florence un crucifix en bois, le prieur du couvent avait permis au jeune artiste, de disséquer des cadavres dans l'hôpital, afin qu'il pût prendre une connaissance approfondie de la science du corps humain.

Il était parvenu à l'âge de vingt ans; Laurent de Médicis était mort; la conduite de son successeur Pierre faisait prévoir le mauvais sort qui l'attendait, lorsqu'en 1494, Michel-Ange, sentant l'expulsion des Médicis prochaine, n'attendit pas l'événement et partit lui-même de Florence. Il alla d'abord à Venise, puis revint à Bologne. Riche de ses espérances et de sa jeunesse, mais pauvre d'argent, Michel-Ange fut accueilli dans cette ville par J.-F. Aldovrandi, l'un des seize magistrats qui la gouvernaient. Cette hospitalité eut d'heureux résultats pour le jeune artiste; pendant un an qu'elle dura, Aldovrandi fit faire deux statues en marbre à Michel-Ange, qui passa d'ailleurs ses moments de loisir à lire à haute voix au magistrat de Bologne, les plus beaux morceaux de Dante, de Pétrarque et de Boccace, que le jeune Florentin faisait valoir par la pureté et l'élégance de sa prononciation.

Mais impatient de se faire connaître sur un plus vaste théâtre, il alla à Rome, où il s'occupa d'abord, ainsi que je l'ai dit, à imiter les ouvrages de l'antiquité, de manière à tromper les connaisseurs. Ses savantes supercheries attirèrent l'attention sur lui, puis le rendirent célèbre, et enfin furent cause qu'on le chargea de l'exécution d'un groupe en marbre qui est resté l'un de ses chefs-d'œuvre : c'est *une Piété* (1).

Condivi nous apprend que son maître avait vingt-quatre ou vingt-cinq ans (en 1499 ou 1500), lorsqu'il fit cet ouvrage qui le plaça aussitôt au rang des premiers artistes de son temps. Ce groupe, loin de se ressentir de la roideur et de la séche-

(1) On donne en Italie le nom de *pietà* à la sainte Vierge tenant son fils mort sur ses genoux. Le groupe, *la Pieta*, de Michel-Ange, est placé dans la seconde chapelle à droite en entrant dans la basilique de Saint-Pierre de Rome.

Digitized by Google

resse que l'on remarque encore dans les sculptures des meilleurs statuaires précédents, est composé au contraire avec une ampleur, et exécuté avec une sûreté scientifique qui étonnent plus qu'elles ne plaisent. La naïveté, la retenue modeste, cette élévation pleine de calme et de simplicité qui se trouvent si délicatement exprimées dans les ouvrages des Giotto, des Fra Angelico de Fiesole, des Pérugin, et dont Léonard de Vinci avait encore précieusement conservé la tradition, on n'en voit plus de trace dans *la Piété* de Michel-Ange. C'est la force et la souplesse du corps humain qu'il s'est plu à exprimer dans les membres du Christ; c'est la douleur vraie mais énergique d'une matrone romaine qu'il a rendue en sculptant la Vierge. Du reste, le marbre est taillé avec une habileté rare, et l'imitation de l'homme considéré sous le point de vue anatomique est tout à fait remarquable dans la figure du Christ.

Sans trop s'attacher aux traditions des représentations sacrées, transmises par les grands artistes avant Michel-Ange, et en égard seulement au sujet même qu'il avait choisi, le groupe de *la Piété* ne porte pas le caractère de grandeur simple qui convient à l'Homme-Dieu, et ne retrace aucunement cette douleur naïve et tendre, telle qu'on se figure celle de la vierge Marie. *La Piété* est plutôt une scène d'une tragédie d'Eschyle ou de l'Enfer de Dante, qu'une composition inspirée par l'Évangile. Le statuaire florentin a trop laissé voir qu'il avait disséqué à l'hôpital du Saint-Esprit, qu'il connaissait tous les fragments antiques du jardin de Laurent le Magnifique, et enfin on y découvre son défaut capital, et qui s'est toujours augmenté avec le temps, l'exagération des formes, des attitudes et des passions de l'âme, déjà profondément imprimée dans tout cet ouvrage, qui précise l'époque à laquelle le goût faux, *la manière*, comme disent les artistes, commença à s'introduire dans les arts.

L'apparition de ce chef-d'œuvre, car il ne faut pas oublier que c'en est un, et qu'il n'y a que les grands hommes qui fassent les révolutions, même funestes; l'apparition du groupe de *la Piété* divisa tout à coup les artistes en deux camps. Les uns défendirent les anciennes doctrines; les autres, en général plus jeunes, se déclarèrent en faveur de la manière de Michel-Ange, et s'empressèrent de l'imiter.

Ce fut environ vers ce temps, lorsque Buonarotti retourna

Digitized by Google

dans sa ville natale et fut chargé par le gonfalonier Soderini de faire les deux grandes statues placées devant la porte du vieux palais, que Pérugin, déjà sur l'âge, et dont le goût et les ouvrages paraissaient fort surannés aux admirateurs de l'auteur de *la Piété*, vint faire un voyage à Florence pour voir les productions de Buonarotti, et s'assurer par ses yeux du mérite déjà si vanté de ce jeune artiste. Le vieux peintre, dont les compositions devenaient toujours plus uniformes à mesure qu'il avançait en âge, trouva la sculpture du jeune Florentin tant soit peu tourmentée, et prit assez peu de précautions pour le dire. Les partisans des deux artistes se chargèrent d'injures, et Michel-Ange lui-même, se laissant emporter par l'humeur que lui causaient les critiques de Pérugin, alla jusqu'à dire de lui en public que *c'était une mâchoire*. Pérugin, croyant son honneur compromis, alla se plaindre et demander vengeance de cette injure au conseil des Huit, qui, ajoute Vasari, — admirateur exclusif de Buonarotti, — le congédia assez honteusement.

Mais une rivalité plus sérieuse et plus importante pour l'art devait bientôt avoir lieu, dans cette même Florence, entre Michel-Ange et Léonard de Vinci. Après avoir employé plusieurs années à parcourir en artiste, en observateur et en savant, les parties les plus intéressantes de l'Italie, et lorsqu'il eut achevé, en outre, l'inspection des places fortes, en la qualité d'architecte et d'ingénieur que lui avait conférée le duc de Valentinois, fils du pape Alexandre VI (1), le peintre de *la Cène* fut appelé à Florence par Pierre Soderini pour peindre dans la salle du conseil de la république, au vieux palais, un trait remarquable de l'histoire florentine. Mais par suite de circonstances dont l'histoire ne nous fournit pas les détails, le jeune Michel-Ange fut admis à concourir avec Léonard de Vinci à l'ornement de cette salle, et l'on donna à chaque rival un emplacement pour faire le *carton*, ou dessin, de la composition que tous deux devaient peindre ensuite sur le mur. Léonard fut installé dans la salle dite du Pape, attenante à l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, et Michel-Ange obtint un atelier dans l'hôpital de Saint-Onofrio. Le premier choisit pour

(1) La patente du prince qui charge Léonard de Vinci de cette commission porte la date de 1502, et ce ne fut que vers 1504, que Léonard fut appelé à Florence, et concourut avec Michel-Ange.

Digitized by Google

sujet la bataille donnée en 1440, près d'Anghiari, par les Florentins, qui mirent en déroute l'armée de Nicolas Piccinino, envoyée en Toscane par Philippe-Marie Visconti (1). Quant à Michel-Ange, il fit une composition sur un épisode de la guerre de Pise. Cédant au goût de donner des attitudes fortes et violentes à ses personnages, et à l'instinct si fort qu'il avait de peindre le nu, il représenta plusieurs groupes de soldats florentins, surpris par une avant-garde au moment où, pour éviter les chaleurs de l'été, ils se baignaient dans l'Arno. Les uns, déjà sur la berge, remettaient leurs vêtements et rassemblaient leurs armes; d'autres, plus en retard et *entièrement nus*, escaladaient les bords du fleuve, en sorte que sans avoir sous les yeux la gravure de Marc-Antoine, qui nous a conservé une partie de cette composition, on peut se figurer la vivacité des attitudes, le nombre des raccourcis et le luxe anatomique déployés dans ce carton.

A l'époque de ce concours, Léonard avait environ cinquante-deux ans et Buonarotti trente. Aussi, lorsque l'on observe ce que la gravure nous a conservé de l'œuvre de Léonard, est-on frappé du style et du goût qui y règnent. Au lieu d'avoir choisi un sujet grave, élevé et imposant, mais qui se serait prêté à recevoir ce calme, cette profondeur sereine, que le peintre de *la Cène* et de *la Joconde* imprimait avec tant de bonheur à ses compositions pittoresques, Léonard, préoccupé sans doute du talent turbulent de son jeune rival, et ne voulant pas rester en arrière de lui sur la science du dessin, sur la violence des attitudes et les connaissances anatomiques, composa un engagement de cavalerie, où il contourna les personnages autant qu'il le put, et dessina des chevaux que son rival n'avait pas étudiés et ne savait sans doute pas faire (2).

(1) Une note historique rédigée par Léonard de Vinci lui-même, sur cette bataille, fait voir le soin que l'artiste avait pris pour traiter son sujet avec exactitude. On trouve cette note rapportée dans les *Memorie di Leonard de Vinci*, pag. 95.

(2) Il ne reste de cette composition, fort ordinaire à mon gré, qu'une gravure exécutée au burin, par Edelinck, *d'après* un dessin que P. P. Rubens avait fait *d'après* des croquis copiés *d'après* le carton même de Léonard. On ne peut donc juger que de la disposition générale et des lignes de cette composition fort embrouillée et peu attrayante.

Le bruit de ces deux cartons, quand ils furent achevés, remplit longtemps Florence et retentit dans toute l'Italie. Cependant, d'après ce qu'en dit Vasari, et en tenant compte de la position désavantageuse où s'était placé Léonard en faisant une composition à fracas, il est facile de s'apercevoir que le plus vieil athlète n'eut pas une vogue aussi éclatante que son jeune rival. Ce qui me confirme dans cette opinion est l'issue qu'eut l'entreprise de Vinci. On rapporte qu'entraîné par son goût pour les sciences physiques et la chimie en particulier, il composa avec des huiles un enduit si épais et si peu consistant, qu'après l'avoir appliqué sur le mur destiné à recevoir la peinture, il coula et gâta le trait dessiné déjà par l'artiste. Cet événement, ajoute Vasari, découragea Léonard, qui abandonna complétement son entreprise, et peu après partit pour la France où Louis XII l'avait fait appeler.

Mais, comme il est vraisemblable, si le travail de Michel-Ange fut plus exalté à Florence que celui de Léonard, il n'en est pas moins constant que ces deux cartons y produisirent le dlus grand effet, et influèrent sur la marche que prirent les arts par la suite. Ces compositions restèrent quelque temps exposées à Sainte-Marie-Nouvelle, et là, tout ce qu'il y avait d'artistes habiles en Toscane, en Ombrie et à Rome, accoururent à Florence, pour voir et étudier ces deux merveilles de l'art. Parmi les artistes connus et célèbres qui firent cette espèce de pèlerinage, Vasari cite Aristote de San-Gallo, R. Grilandajo, F. Granacci, Baccio Bandinelli, Alonzo Berugetta, Espagnol, puis Andrea del Sarto, Francia Bigio, J. Sansovino, le Rosso qui vint en France sous François Ier, Tribolo, alors tout jeune, Jacques Pontormo, Perin del Vaga, et enfin celui qui devait les surpasser tous et s'élever si haut, Raphaël Sanzio d'Urbin, âgé alors de vingt et un ou vingt-deux ans.

On sait que, confié fort jeune aux soins de Pérugin, Raphaël, qui avait reçu les premiers éléments de peinture de son père, artiste lui-même, travailla chez son nouveau maître en qualité d'apprenti, selon l'usage du temps, et s'appliqua à imiter la manière de Pérugin, de telle sorte que l'élève faisait souvent une bonne partie des tableaux de son maître. Il était devenu fort habile, assez même pour que ses compositions eussent déjà un caractère propre et original, lorsque, vers 1504, Léonard et Michel-Ange ayant exposé leurs cartons, le jeune Raphaël fu

Digitized by Google

sollicité par un de ses condisciples plus âgé que lui, Pinturicchio (1), de venir l'aider à décorer la sacristie de la cathédrale de Sienne, où le cardinal F. Piccolomini eut l'idée de faire représenter les traits principaux de la vie de son oncle le pape Pie II. Pinturicchio était un peintre médiocre, comme le prouvent les tableaux qu'il a faits seul; aussi son instinct le porta-t-il à prendre pour aide, lorsque le hasard lui procura le travail des peintures de Sienne, un jeune homme d'un caractère doux et dont il espérait employer les talents à son propre avantage. En effet, Raphaël composa, sinon tout, au moins une bonne partie des dix tableaux de la sacristie de Sienne, et y exécuta des figures entières et beaucoup de détails.

Il paraît que c'est pendant son séjour assez long à Sienne, que les bruyants éloges donnés aux prodigieux cartons de Léonard et de Michel-Ange attirèrent Raphaël à Florence. On s'accorde même à penser, ce qui me paraît tout à fait raisonnable, que c'est à dater de l'époque où il vit ces productions des deux plus grands maîtres du temps, qu'il ouvrit les yeux sur la manière restreinte et presque mécanique de son maître Pérugin, et qu'il sentit le besoin de dénouer et d'agrandir la sienne.

L'exposition des deux cartons peut donc être regardée comme fixant une des époques les plus importantes dans l'histoire des arts chez les modernes; Léonard de Vinci, dont l'enfance s'était passée lorsque régnaient encore les doctrines gothiques, terminait sa carrière d'artiste à cinquante-deux ans, après avoir achevé quelques peintures parfaites, fondé une école qui fait encore la gloire de la Lombardie, et établi sur des lois immuables l'art d'imiter la nature visible avec le crayon ou le pinceau.

Quant à Michel-Ange à peine âgé de trente et un ans, l'admirable mérite, mais les grands défauts qu'il avait également déployés dans son groupe de la *Piété* et dans le carton de la *Guerre de Pise*, étaient les symptômes évidents de tout ce que son système d'art devait lui faire enfanter de prodigieux et de grand, mais de tout le mal, de tout le trouble aussi, qu'il jetterait par la suite dans l'exercice de la sculpture, de la peinture et de l'architecture en Europe.

(1) Bernardino Pinturicchio, né à Pérouse, en 1454, et mort en 1513, était élève de Pérugin.

Digitized by Google

Enfin le jeune, le *divin* Raphaël (car pourquoi lui refuserais-je dans notre langue un surnom consacré dans la sienne?) était là présent, copiant peut-être avec respect et intelligence les ouvrages de deux hommes dont les travaux et les noms, si grands qu'ils soient dans les arts, le cèdent cependant au sien aujourd'hui.

Il fut un temps, peu eloigné du nôtre, où l'on aurait exigé d'un historien parvenu au point que je viens d'indiquer, qu'il décidât lequel de ces trois hommes a rempli le plus complétement la mission d'artiste. A cet égard, la critique a fait des progrès utiles en appréciant d'une manière plus équitable le genre de mérite qui appartient à chacun, et en faisant des résultats de leurs efforts partiels un tout qui démontre jusqu'où l'art est parvenu chez les modernes, quel en fut le fort et le faible, et quels sont les secours que chaque artiste a prêté au développement général des connaissances humaines.

Excepté les soins que Raphaël reçut dès sa plus tendre enfance de son père et de Pérugin, on ignore quel peut être le genre d'instruction élémentaire qu'on lui donna. Quelques lettres de lui, qui nous sont parvenues, et où le dialecte ombrien domine assez souvent, donneraient à penser que son éducation littéraire ne fut pas poussée très-loin, bien qu'une pièce de vers écrite de sa main lui en ait fait attribuer la composition. On donne encore comme de lui une espèce de rapport adressé au pape Léon X, sur les antiquités et les monuments antiques de Rome, dont il a pu fournir le fond des idées, mais dont le style est tout à fait différent de celui de ses lettres. En sorte qu'il ne parait pas vraisemblable que Raphaël se soit occupé des lettres et de la lecture des poëtes et des écrivains, comme on sait précisément que le firent dans leur jeunesse et jusqu'à la fin de leur vie Michel-Ange et Léonard de Vinci.

Lorsque vers 1507 ou 15 8, Raphaël fut présenté à Jules II, par son oncle Bramante, sa jeunesse, jointe à l'éclat que jetaient déjà ses talents, lui attira les bonnes grâces du pontife, ainsi que celles de tous les hommes distingués qui composaient sa cour. Il est digne de remarque que les premiers ouvrages que Raphael exécuta au Vatican, la *Dispute du saint sacrement*, l'*Ecole d'Athènes* et le *Parnasse*, sont précisément ceux dont la conception generale et le choix des détails exigeaient de la part de l'auteur les connaissances les plus profondes et les plus va-

Digitized by Google

riées. On s'explique difficilement comment un homme de vingt-quatre ou vingt-cinq ans, qui avait employé tout son temps à faire des tableaux de sainteté sur le patron que lui avait donné son maître, aurait trouvé celui d'acquérir toutes les connaissances historiques, en un mot, toute l'érudition nécessaire pour exposer d'une manière sensible et claire la grande question théologique qui fait le sujet de la *Dispute*, les différentes sectes philosophiques de l'antiquité réunies dans l'*Ecole d'Athènes*, et le concert des plus grands poëtes anciens et modernes, présenté dans le *Parnasse*. Mais on sait qu'outre les secours qu'il trouva en son oncle, l'architecte Bramante, pour le tracé de l'architecture et de la perspective, les lettrés les plus fameux de ce temps, les Bembo, les Castiglione, les Arioste, s'empressèrent de guider le jeune artiste dans la combinaison générale de ses sujets, ainsi que dans le choix des personnages historiques qu'il était convenable d'y introduire.

L'érudition est une affaire de temps et de patience ; mais ce qui excitera toujours l'étonnement de ceux qui ont vu les trois premières fresques de Raphaël, c'est la précision, la finesse et l'étonnante profondeur avec lesquelles cet artiste ignorant et si jeune encore, y a saisi le sens des sujets qui lui ont été donnés, ainsi que le caractère de chacun des personnages historiques, dont, selon toute vraisemblance, il n'avait pu se former une idée que dans la conversation des savants. Depuis l'exécution de ces ouvrages jusqu'à la fin de sa vie, Raphaël n'a pas cessé d'étonner par la variété et l'excellence de ses productions, mais je n'en sache pas qui décèlent plus vivement que celles-ci la puissance intellectuelle de cet artiste.

La pénétration de l'esprit, la finesse des sens, la faculté de traduire en forme sensible un souvenir, une pensée, le caractère et l'âme d'un homme, sont en effet les dons naturels que Raphaël avait reçus du ciel avec tant de profusion, que la science, dans les applications que l'on en peut faire aux différentes parties de l'art de peindre, lui a, je crois, été toujours inutile. L'inspection de ses nombreux ouvrages semble prouver que, pour lui, le savoir se bornait à la confirmation de ce que lui avait fait trouver son admirable instinct. Sous ce rapport, il est l'artiste par excellence, qui a toujours trouvé, saisi et exprimé juste, sans faire précéder son travail de calculs scientifiques.

Les critiques qui ont fait une étude particulière des ouvrages de cet homme les ont divisés en séries au moyen desquelles ils distinguent *trois manières* qu'aurait successivement adoptées Raphaël. Je suis loin de condamner ces divisions qui reposent sur des observations justes; mais, comme dans le développement de l'esprit des hommes puissants, il y a toujours une succession d'efforts qui dépendent l'un de l'autre, je me suis ordinairement plus préoccupé, je l'avoue, des travaux de transition qui ont fait passer Raphaël de l'une de ces prétendues manières à l'autre, que de l'idée de partager un homme si un et si complet, en trois individus, en trois peintres différents.

Pour saisir le lien qui unit ses productions si diverses, il ne faut pas perdre un instant de vue que cet homme a été doué d'un instinct prodigieux auquel il a constamment obéi comme si c'eût été Dieu même qui lui eût parlé. On a fait à des conquérants, à plusieurs massacreurs d'hommes, l'honneur de les considérer comme les instruments de la vengeance céleste; or, je ne sais pourquoi on ne dirait pas que Raphaël a été la main choisie par Dieu pour exciter l'attention des humains à se porter sur toutes les modifications des beautés visibles. Et quant à ceux qui demanderaient à quelle fin la divinité a envoyé un tel ministre sur la terre, je les sommerais à mon tour de nous expliquer pourquoi il y a au monde des fleurs si belles, et par quelle raison les plus éclatantes, les plus riches, celles qui nous charment le plus, sont presque toujours les moins productives et les moins utiles. Dieu n'a sans doute pas mis dans notre cœur le sentiment de l'admiration pour qu'il y demeurât stérile, et il a jeté des fleurs et envoyé Raphaël sur la terre pour que cette faculté ne se rouillât pas dans notre âme.

Je considère donc Raphaël comme l'instrument divin chargé, dans les temps modernes, d'exciter et de satisfaire le sentiment du beau visible sous tous ses aspects, sous toutes ses formes. Et, en effet, si on le suit attentivement dans sa carrière, on le voit, à peine sorti des entraves de l'école du Pérugin, faire le tableau du (*Sposalizio*) mariage de la Vierge, chef-d'œuvre de naïveté; à Sienne, il imprime déjà aux compositions de son condisciple Pinturicchio un caractère plus grave et plus profond. A Florence, il étudie les ouvrages de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, mais docile aux avertissements de son instinct, il

Digitized by Google

peint les deux tableaux de la *Dispute du saint sacrement* et de l'*École d'Athènes* dans un mode particulier où sa naïveté est déjà soutenue par un certain degré d'expérience. Dans ces deux ouvrages la plus haute poésie domine; le beau visible y est répandu à profusion, et le caractère des Pères de l'Église et des saints, ainsi que celui des grands hommes de l'antiquité et des temps modernes, y est exprimé avec une sûreté et une profondeur inconcevables.

Jusque-là le peintre d'Urbin, guidé, je le répète, par son admirable instinct, s'était senti trop jeune pour traiter les passions de l'âme. Mais bientôt il aborde cette difficulté nouvelle, il traite la *Déposition de la Croix* (galerie Borghèse à Rome), et là il peint la douleur de la mère du Christ et celle des saintes femmes. De plus, dans l'attitude des hommes qui portent le Christ, il met une force et une précision qu'il n'avait point encore exprimées, en sorte que la composition préoccupe les sens et émeut l'âme. Cependant il combine bientôt toutes les qualités que son expérience lui a fait acquérir; l'idée lui vient de faire un ouvrage où il reproduira la manière naïve de son adolescence, unie à l'expérience d'un peintre déjà consommé dans son art, et il achève son admirable tableau de la *Vierge* dite *au poisson*.

Revenu aux chambres du Vatican, il se montra peintre profond des sentiments de l'âme et des passions dans l'*Héliodore chassé du temple*. Jamais la colère et l'emportement n'ont été peints avec plus de vigueur que dans la figure de Jules II, que par un complaisant anachronisme, le peintre a placée près du grand prêtre Onias.

Vers cette époque, lorsque Michel-Ange peignait de son côté la voûte de la chapelle Sixtine, et que cet ouvrage faisait tant de bruit à Rome, Raphaël ne voulut pas rester en arrière de cet autre mode de l'art, nouveau pour lui. Il résolut de s'essayer dans le grandiose de la forme, et fit dans l'église de la Paix, pour la chapelle Chigi, ses fameuses *Sibylles*, l'une de ses plus belles productions.

Mais une circonstance qui devait tout à coup modifier ses idées, et qui démontre en même temps à quel point cet artiste avait peu d'instruction et travaillait d'instinct, c'est le goût qui se développa presque inopinément en lui pour les ouvrages de l'antiquité, dont toute l'Italie savante était si préoccupée depuis

Digitized by Google

deux siècles. On découvrit alors beaucoup de bas-reliefs et de statues antiques, puis on pénétra dans les anciens bains de Titus, où le temps avait conservé des peintures si curieuses. Cet événement donna une nouvelle vogue aux ouvrages de l'antiquité, et les artistes ne furent pas les moins ardents à les admirer et même à les imiter. Léon X, qui favorisait particulièrement les recherches archéologiques, chargea Raphaël de faire la revue des monuments païens de toute espèce qui se trouvaient à Rome, et de lui présenter un rapport des recherches qu'il aurait faites. J'ai déjà parlé de cette pièce curieuse, que je ne crois cependant pas rédigée par Raphaël, mais qui prouve au moins avec quel soin, quel amour et quelle admiration, le peintre observa les ruines antiques. Aussi, à compter de ce temps voit-on les principes de la statuaire antique et le style des peintures des bains de Titus s'infuser dans la plupart des compositions de Raphaël.

Après des essais tentés dans le silence de l'atelier, tels que les dessins du *Jugement de Pâris*, d'*Apollon et Marsyas*, et d'autres du même genre gravés par Marc-Antoine, Raphaël trouva deux occasions importantes d'exercer son talent dans le mode antique. L'une fut une suite de compositions dessinées qu'il fit sur l'histoire de Psyché, pour être reportées sur verre, et que grava aussi Marc-Antoine ; l'autre, les *Noces de Psyché et de l'Amour*, que Chigi, qui lui avait déjà fait faire les *sibylles* à l'église de la Paix, le pria de peindre dans son palais, dit aujourd'hui la Farnesina. Cette suite de composition, empreintes de la grâce particulière à Raphaël, et dans lesquelles il a mis une force et une majesté qui ne nuisent en rien au naturel des attitudes et de l'expression des personnages, est, à mon sens, celle des peintures modernes qui réalise le mieux l'idée que l'on se forme de l'art dans les beaux temps de l'antiquité. Cette fois Raphaël a abordé de front la difficulté suprême, l'expression du beau dans le nu, et il l'a souvent rendue. L'imagination toute pleine des ouvrages de la statuaire antique qu'il venait d'étudier, il en a saisi l'esprit, le sens et les formes, avec cette même sûreté d'intelligence et de goût qui, à propos de ses fresques de la *Dispute du saint sacrement* et de l'*École d'Athènes*, lui avait fait deviner en quelque sorte les subtilités de la théologie et le caractère propre à chaque philosophe païen

Ce que le génie de Raphaël offre surtout d'étonnant, c'est sa flexibilité jointe à sa profondeur. Rien dans ses ouvrages n'est traité légèrement, *spirituellement*, comme nous disons en français. Dans ses œuvres, la grâce et l'agrément de la forme n'ôtent jamais rien à la solidité du fond, à la justesse de la pensée, et leur effet propre est de satisfaire complétement les sens et l'intelligence.

Ce grand peintre a été si constamment occupé de son art depuis son adolescence jusqu'à sa mort prématurée, que ce qui a constitué sa vie privée a dû se réduire à fort peu de chose, que l'on ignore même complétement. On sait seulement qu'il était fort enclin à l'amour, que cette passion occupait ses loisirs, et causa sa mort. On ne rapporte que deux anecdotes qui jettent quelque jour sur le caractère de cet homme extraordinaire. L'une se rapporte au temps où il peignait *les Noces de Psyché*, dans le palais de Chigi. Ce riche Romain, ami de Raphaël, s'étant aperçu que l'artiste ralentissait son travail par des absences très-fréquentes, et ayant appris enfin que la fameuse Fornarina était cause de ces écoles buissonnières, établit cette femme dans son palais avec le peintre qui de ce moment ne cessa plus de continuer ses fresques avec ardeur. L'autre circonstance de la vie de Raphaël que je veux rapporter se rattache à l'époque où il devait être enlevé si jeune à ce monde. L'excellence de ses ouvrages et l'étendue de sa renommée en avaient fait un homme d'autant plus considérable, qu'il était comblé des faveurs du pape Léon X et des grands, et que ses travaux lui avaient procuré de grandes richesses.

Raphaël, parvenu à ce degré de prospérité vers l'âge de trente-cinq ou trente-six ans, n'était pas un parti à dédaigner, et le cardinal Bibbiena était parvenu à le faire consentir à épouser sa nièce Marie Bibbiena. La jeune demoiselle était déjà fiancée au grand Raphaël, lorsqu'il mourut quelques jours avant celui fixé pour le mariage. Marie ne survécut que peu de temps au peintre, près duquel elle fut enterrée, sous l'autel de la chapelle de la Vierge, au Panthéon. L'attachement passionné de Raphaël pour la Fornarina peut expliquer l'éloignement que le grand artiste paraît avoir eu pour le mariage, et qu'entretenaient souvent, d'ailleurs, ses espérances assez bien fondées d'être créé cardinal par Léon X.

Mais pour achever de faire connaître toutes les modifications

Digitized by Google

que le génie de Raphaël a pu recevoir, il est indispensable de rappeler ceux de ses ouvrages qu'il a produits dans la dernière période de sa vie, lorsque ayant travaillé dans tous les modes de son art, et devenu maître de son talent, il en fit connaître toute la flexibilité et l'étendue par une foule de compositions variées, dont je ne citerai que les plus importantes. Ce sont plusieurs de ses Vierges, dont celle du palais Pitti (alla Seggiola) est peut-être la plus délicate et la plus parfaite; celle où la vie, la grâce et la beauté sont empreintes avec le plus de force, c'est le Saint Michel, puis la Sainte Famille faite pour François I[er], où l'influence des modèles antiques se fait sentir, puis la vierge au Voile, l'un des diamants du Musée de Paris; ce sont les admirables cartons qui ornent aujourd'hui le palais d'Hamptoncourt, où la vie et les actes des apôtres sont si admirablement retracés, où l'on trouve ce naturel, cette grâce et cette bonhomie que Raphaël seul a su mettre, joints à une justesse de pantomime, à une profondeur d'expression que le Poussin lui-même n'a pas surpassées.

Enfin, lorsqu'il mourut en 1520, à l'âge de trente-sept ans, il peignait la *Transfiguration*. Longtemps ce tableau fut réputé le chef-d'œuvre du maître, et quoique l'opinion générale à ce sujet se soit modifiée avec raison, selon moi, il est certain que ce tableau est resté un chef-d'œuvre, et dut paraître le plus important de tous aux yeux des artistes qui les premiers portèrent ce jugement.

On préfère donc à cette œuvre, aujourd'hui, presque tous les tableaux que j'ai cités : les *Cartons d'Hamptoncourt*, la *Sainte Cécile*, la *Vierge de Foligno*, la *Vierge au Poisson*, la *Psyché de la Farnésine*, et surtout les admirables fresques du Vatican ; il n'est pas jusqu'à l'exécution plus simple de ces derniers tableaux qui ne leur prête un charme particulier aux yeux des artistes intelligents; mais ceux qui étudient et consultent un ouvrage, dans l'intention d'y surprendre les secrets de leur art, s'attachent particulièrement à observer jusqu'à quel point les difficultés matérielles ont été surmontées. Or, de tous les tableaux peints à l'huile, il n'y en a pas un, ce me semble, qui le soit plus habilement dans toutes ses parties que la *Transfiguration*. Indépendamment de plusieurs figures où le beau et grand génie de Raphaël se fait sentir dans toute sa force, l'exécution extraordinaire de ce tableau en fait, sous

ce rapport, le *chef-d'œuvre de la peinture*, et c'est dans ce sens, je crois, que ce titre lui a été donné pendant plus de deux siècles.

Dans le dessein d'abréger, j'ai omis de parler de cette suite de portraits peints par Raphaël, qui, avec ceux qu'a laissés Léonard de Vinci, seront des chefs-d'œuvre éternels dans ce mode de l'art. Je n'ai rien dit de l'histoire de l'Ancien Testament peinte au Vatican, dans *les loges*, où l'imagination brillante du peintre a si heureusement profité des *grotesques* découvertes dans les bains de Titus, et a donné à l'Europe un modèle d'ornements gracieux et variés dont le type sert encore aujourd'hui. J'aurais dû dire le nombre fabuleux de compositions dessinées, telles que la *Calomnie*, la *Prise d'Ostie*, etc., que Marc-Antoine, son élève, a gravées ; il aurait fallu parler aussi du talent remarquable de Raphaël en architecture ; citer l'élégante maison qu'il a fait élever à Florence, et dire qu'il fut adjoint à frère Joconde et à Julien de San-Gallo pour continuer les constructions de la basilique de Saint-Pierre de Rome. Mais je devais me borner, et m'appliquer en particulier à faire observer ce fait si important dans le sujet que je traite, que le dernier ouvrage de Raphaël se distingue moins par le charme des formes et l'élévation des sentiments et des idées, qualités propres de ses premières productions, que par l'emploi égal de toutes les qualités scientifiques de l'art qu'il possédait par expérience, lorsqu'il peignit la *Transfiguration*.

Quel que soit le goût qui fasse préférer Léonard de Vinci, Raphaël d'Urbin ou Michel-Ange, tout le monde conviendra que de ces trois hommes, chacun en son genre également grands par le génie, les deux premiers ont été des artistes pleins de raison et de délicatesse, tandis que le troisième était extravagant dans ses idées et bizarre dans ses goûts.

Ce que j'ai déjà dit de Michel-Ange justifie cette assertion ; mais quand on étudie avec soin les projets gigantesques qu'il a conçus pour satisfaire les fantaisies non moins étranges que caressait Jules II ; quand on considère quelques portions des ouvrages de sculpture qu'il acheva pour ce pontife ; lorsqu'on reconnaît l'étrange bizarrerie qu'il a introduite dans l'architecture, art qu'avaient élevé si haut et si délicatement ordonné les Léon-Baptista Alberti, les Brunellesco et les Bramante, et qu'enfin on considère la voûte et le *Jugement dernier* peints

par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, après que Léonard de Vinci avait fait la *Cène* et la *Joconde*, et lorsque Raphaël terminait ses fresques du Vatican, on se demande si cet homme, qui élevait sans contredit un monument si durable pour sa propre gloire, ne travaillait pas à son insu à la ruine des trois arts qu'il cultivait.

Michel-Ange, ce géant tant soit peu difforme, s'est coupé un habit à sa taille, qui n'a fait que rendre ridicule tous ceux de ses imitateurs qui ont voulu l'endosser. C'est un homme à part, chrétien quand il pense, païen dès qu'il manie le crayon ou le ciseau, rigoureusement chaste dans ses mœurs et dans ses vers, et le plus obscène des grands peintres modernes; aimant la forme pour la forme, la rendant effrayante par l'exagération de force qu'il lui donne; puis, d'un autre côté, plus délicatement platonicien que Pétrarque et que Dante, plein de suavité et de tendresse dès qu'il parle en vers, lui ordinairement brutal e presque féroce dans sa sculpture et dans ses fresques, lui ordinairement si bizarre en architecture.

Les copies, les moules de ses œuvres apportés dernièrement à Paris peuvent servir de preuves aux assertions que j'avance; mais comme on n'est pas également à même de juger de ses qualités de poëte, je m'empresse de faire connaître ce qu'il y avait de doux, de délicat et de *sentimental* même, dans l'âme de ce sculpteur, de ce peintre si habituellement forcené. Voici un de ses sonnets adressé à une femme que l'on ne connaît pas, au sujet d'un refroidissement passager.

« Si l'amour le plus chaste, uni à la plus haute piété; si une « fortune, des plaisirs et des maux également répartis entre « deux amants qu'un même désir anime;

« Si une seule âme en deux corps et un même élan vers le « ciel; si une égale flamme, nourrie à la fois dans deux cœurs « que le même trait a profondément blessés;

« Si une préférence mutuelle et l'oubli constant de soi-même; « si un amour qui ne veut d'autre prix que l'amour; si enfin « des prévenances, des soins réciproques et un empire mutuellement exercé l'un sur l'autre, sont les indices certains d'un « attachement inviolable, un moment de dépit rompra-t-il de « tels nœuds? »

On a peine à comprendre comment ces pensées si chastes et si délicates sur l'amour ont pu être mises en vers élégants par le

Digitized by Google

même homme qui a fait la *Léda*, le *Banquet des Dieux* et quelques parties du *Jugement dernier* ; par le poëte qui en parlant de son art favori, la statuaire, disait encore :

« Comment se peut-il, et cependant l'expérience l'atteste, qu'une figure tirée d'un bloc insensible et brut, ait une plus longue existence que l'homme dont elle fut l'ouvrage, et qui lui-même, au bout d'une brève carrière, tombe sous les coups de la mort ?

« L'effet ici l'emporte sur la cause, et l'art triomphe de la nature même. Je le sais, moi pour qui la sublime sculpture ne cesse d'être une amie fidèle, tandis que le temps, chaque jour, trompe mes espérances.

« Peut-être puis-je, ô mon amie, nous assurer à tous deux un long souvenir dans la mémoire des hommes, en confiant à la toile ou au marbre nos traits et nos sentiments.

« Mille ans après nous encore, on saura quel fut mon amour pour toi, on verra combien tu fus belle et combien j'eus raison de t'aimer (1). »

Comment se fait-il que le poëte qui a composé de tels vers soit aussi le sculpteur, le peintre qui, dans la chapelle Saint-Laurent à Florence, et dans le *Jugement dernier* à la Sixtine, a sculpté la sainte Vierge, a peint des saintes que l'on prendrait facilement pour de terribles Euménides? Ah! ce fait est certainement une difficulté nouvelle à ajouter au mystérieux problème de l'opération du talent dans l'homme.

Michel-Ange cependant s'est montré une fois peintre gracieux dans l'un des sujets de la voûte de la Sixtine : *la Naissance d'Ève*. Toutefois, dans ce mode, il est resté inférieur à Léonard de Vinci, à Raphaël et à lui-même poëte.

Cette voûte de la Sixtine, quoique moins célèbre que le *Jugement dernier* est l'œuvre capitale de peinture de Michel-Ange. Au milieu d'une foule de beautés d'un ordre supérieur, se distinguent « *Dieu passant rapidement près du globe de la terre, et animant l'homme en le touchant du bout du doigt;* » chef-d'œuvre de pensée et d'exécution qui donne une idée de la puissance du Créateur et de l'origine céleste de l'homme. C'est là

(1) Ces deux sonnets sont tirés de la traduction des poésies de Michel-Ange, avec le texte et des notes, donnée en 1826, par M. A. Varcolier.

le véritable chef-d'œuvre de Buonarotti; il y a mis de la grandeur, de la force, ses qualités ordinaires, mais cette fois, et cette fois seulement, il a donné du calme à ses personnages, aussi cet ouvrage est-il réellement *beau*.

Près de cette admirable composition s'en trouve une foule d'autres qui excitent fortement l'attention, quoiqu'elles soient inférieures à la première. Sur cette voûte sont peints les prophètes et les sibylles, Holopherne et tout un peuple de personnages imposants et terribles comme les habitants de l'enfer de Dante, dont les figures de Michel-Ange ne sont souvent que des souvenirs réalisés. De tous côtés, et dans les contours capricieux d'une architecture compliquée et bizarre, le peintre s'est plu à mettre dans des attitudes pénibles et sans objet des hommes, des femmes, des enfants plongés dans une méditation voisine du désespoir. On ne voit pas pourquoi ils souffrent, et cependant leur chagrin morne semble devoir durer éternellement; tous ces êtres paraissent doués d'une force de corps prodigieuse que leur volonté ne sait à quoi employer; ils ont l'air fatigué de la vaine activité de leurs membres et du vide affreux qui gonfle leur âme. Ces attitudes et cet état de l'esprit, qui caractérisent assez bien la disposition où l'on imagine que doivent être les damnés en enfer, se retrouvent à des degrés différents, dans toutes les figures sculptées ou peintes par Michel-Ange. Les statues de Laurent et de Julien de Médicis, les deux autres d'une exécution si puissante, et qui, bien que nommées *le Jour et la Nuit*, n'ont aucun rapport, aucune analogie avec ces sujets, ne sont, à vrai dire, que des âmes en peine qui attendent dans quelque détour sombre du purgatoire que la bonté divine leur accorde enfin l'éternel repos. Le Moïse lui-même, à qui le statuaire a donné la fierté orgueilleuse d'un tyran mal affermi, au lieu du calme solennel qui conviendrait au législateur des Hébreux; le Moïse, dont le marbre est taillé avec tant de verve et de furie, pèche par la pensée, et, comme il arrive toujours en pareil cas, par l'attitude.

Avec l'âge, les qualités de Michel-Ange se sont affaiblies, et ses défauts ont augmenté. Il avait produit sa *Piété*, la voûte de la chapelle Sixtine et la plus grande partie des ouvrages de sculpture que je viens de signaler à l'âge de cinquante-quatre ans, et ce sont sans contredit ses meilleurs ouvrages.

Ce fut vers ce temps, 1531, qu'après avoir vu Florence, sa

patrie, tombée sous le pouvoir tyrannique d'Alexandre de Médicis, Michel-Ange quitta pour toujours son pays et alla s'établir à Rome où il fut accueilli par le pape Clément VII, qui le sollicita de peindre dans la chapelle Sixtine, d'un côté le *Jugement dernier*, et de l'autre *la Chute des anges rebelles*. L'artiste, peu disposé à entreprendre un travail si vaste, et engagé d'ailleurs avec la famille de Jules II à terminer le tombeau de ce pontife, ne travaillait qu'assez peu aux cartons du Jugement (1). A la mort de Célment VII, il se crut délivré de cette lourde tâche; mais Paul III, le nouveau pontife, beaucoup plus exigeant à ce sujet que son prédécesseur, redemanda avec plus d'instances encore l'exécution du *Jugement dernier*, fit modifier le contrat qui engageait Michel-Ange à achever quarante statues pour le tombeau de Jules II, et ne laissa plus de repos à l'artiste qu'il n'eût commencé la grande peinture dans la Sixtine.

Après huit ans de travail, Michel-Ange découvrit son tableau en 1541, à l'âge de soixante-dix ans.

(1) Si quelque chose peut donner une idée des conceptions gigantesques et bizarres de Michel-Ange, c'est à coup sûr celle du tombeau qu'il avait composé et dont il a exécuté une partie pour le pape Jules II. Voici la description qu'en donne Vasari : « Le monument devait avoir pour base un massif parallélogramme de dix-huit brasses de longueur sur douze de largeur. L'extérieur aurait été orné de niches séparées par des termes drapés supportant l'entablement. Chacune de ces figures aurait tenu enchaîné un captif; ces prisonniers représentaient les provinces conquises par le pape Jules et réduites à l'obéissance des États de l'Église. Outre des emblèmes des arts, l'entablement aurait supporté quatre statues colossales : la Vie active, la Vie contemplative, saint Paul et Moïse, entre lesquelles se serait élevé le sarcophage surmonté de deux statues, l'une représentant le Ciel qui reçoit l'âme de Jules II, l'autre la Terre qui pleure sa mort. En somme, ce monument, outre l'architecture, se serait composé de quarante statues sans compter les figurines et les ornements » De ces quarante statues, Michel-Ange en a ébauché plusieurs, dont trois seulement ont été finies par lui; ce sont les deux esclaves en marbre qui sont maintenant au Louvre à Paris, et le fameux Moïse qui est le morceau capital du tombeau de Jules II réduit, tel qu'on le voit encore à Rome dans l'église de Saint-Pierre-in-Vincoli. Il existe un croquis de l'ensemble e la conception de ce tombeau, de la main de Michel-Ange, dont on a donné la gravure dans le quatorzième volume du Vasari, de l'édition des Classiques de Milan, 1811.

Deux influences ont dominé l'imagination de Michel-Ange produisant cet étonnant ouvrage : celle de l'appareil poétique transmis par Dante, l'autre une espèce de fureur de faire du nu, naturelle à l'artiste florentin, mais accrue par son admiration pour la statuaire antique, et exagérée encore par la recrudescence de son goût pour les études anatomiques. Les critiques qui dans leur humeur ont dit que ce tableau était une collection de figures d'académie, et que chacune d'elles ressemblait à un sac de noix, ont certainement été plus frappés des défauts que des beautés que renferme cet ouvrage ; mais il y a quelque chose de vrai dans leur acerbe plaisanterie.

Après avoir vu les peintures de Giotto, les tableaux de Fra Angelico da Fiesole et de son élève Benozzo Gozzoli, la *Cène* de Léonard de Vinci, les deux premières *fresques* de Raphaël et ses grands cartons d'Hamptoncourt, toutes productions achevées en 1520, dans lesquelles l'art a été si heureusement appliqué à l'esprit des sujets chrétiens, on a de la peine à comprendre pourquoi, vingt ans après, Michel-Ange a représenté le Christ avec des formes herculéennes, la fureur dans les yeux et faisant, de préférence au signe qui pardonne, celui qui maudit et condamne. Pourquoi, si le peintre a voulu plutôt exprimer cette action, ne l'a-t-il pas accompagnée du calme d'un juge divin? Cette figure, celles de la Vierge, d'Ève et des saints, toutes inspirent la crainte et l'effroi. L'Homme-Dieu et les élus qui l'entourent, laissent voir autant de trouble sur leurs traits et dans leur âme, que les malheureux à la condamnation desquels ils assistent. Tout cela, sans parler des inconcevables obscénités qui souillent cet ouvrage, est un énorme défaut de composition, d'autant plus que, puisque le peintre était si préoccupé de la poétique de Dante, il aurait dû se souvenir que non-seulement le poëte a fait diversion aux affreux tableaux de l'enfer par des épisodes tendres et gracieux, mais qu'il a mis autant de calme et de sérénité dans le paradis, qu'il avait répandu de trouble et de terreur dans son premier cantique.

En lisant dans Vasari, les éloges singuliers que l'on prodiguait à Michel-Ange pour ce tableau, on s'aperçoit qu'ils étaient donnés par des gens *du métier*, par des artistes médiocres, tels que Vasari lui-même qui faisait consister tout le mérite du peintre à épurer un trait, à rendre les membres vus en rac-

Digitized by Google

courci, et surtout à exprimer et à inventer, même au besoin, des détails anatomiques (1). Ces fausses louanges, données à un homme vraiment grand, ont une importance historique qui fera pardonner la citation que j'en vais faire, d'autant plus qu'elles avertiront ceux à qui on en donnerait de semblables de s'en défier. « Les plus savants dessinateurs, ainsi que les ignorants, dit Vasari en parlant du tableau de la Sixtine, ne peuvent s'empêcher de trembler à la vue de ces contours savants et de ces raccourcis qui paraissent saillir. Cette œuvre confond et réduit à rien tous ceux qui avaient la prétention de connaître quelque chose à cet art. Heureux et très-heureux es-tu, Paul III, d'avoir protégé une gloire qui consolidera la tienne ! » Puis ailleurs il ajoute : « Notre siècle est vraiment favorisé par le ciel ; artistes ! Michel-Ange, source de tant de lumière, a dissipé les ténèbres qui environnaient vos yeux ; il a rendu aisé ce qui vous paraissait si difficile. C'est lui qui a dégagé le vrai de l'erreur, c'est lui qui a illuminé votre intelligence. Remerciez donc le ciel, et faites vos efforts pour imiter en tout ce grand homme. »

Ces paroles de l'élève du peintre de la Sixtine feraient juger, si on ne le savait pas d'ailleurs, qu'à cette époque, l'école que Michel-Ange avait formée réduisait l'art à l'état de science. Beauté, scènes, expressions, pensées, tout était subordonné à la connaissance et à l'imitation du corps humain, aux moyens matériels de le dessiner et d'en exprimer les contours et les saillies. Peu importait qu'une tête fût belle, et exprimât avec justesse et agrément ce qu'était censé éprouver un personnage ; pourvu que cette tête fût bien *sur ses plans*, qu'elle eût une *forte saillie*, et qu'on y eût rempli toutes les conditions de l'imitation matérielle, on croyait avoir fait un chef-d'œuvre. Telle fut l'erreur grave à laquelle donna naissance le dernier

(1) J'engage les jeunes artistes à observer attentivement dans les œuvres gravées de Michel Ange Buonarotti une gravure de N. Strixner, fac-simile d'un dessin à la plume de cet artiste, où il a fait le croquis des figures de la partie inférieure du Jugement dernier. C'est une étude *anatomique* des membres des différentes figures. Malgré le respect que l'on doit à la mémoire de Michel-Ange, il faut avouer qu'aucun muscle n'est à sa place et qu'il en a même inventé quelques-uns, faute que l'on trouve également dans son *Serpent d'airain*.

tableau de Michel-Ange qui, toutefois, prévit ce mal lorsqu'il dit : « *Ma science enfantera des maîtres ignorants.* »

Mais enfin, il disait : *Ma science* ; il en était fier, il en avait fait parade dans son *Jugement dernier*, comme Raphaël s'était laissé aller à cette pente dans sa *Transfiguration* ; car tel est le résultat forcé de l'étude et de l'expérience dans les arts, qu'ils finissent toujours par s'infiltrer dans la science, parce qu'en effet ils sont la fleur qui se transforme en fruit.

Raphaël devint savant sans s'en douter, Michel-Ange de parti pris ; mais Léonard de Vinci était né tel.

Revenons maintenant à ce grand homme que nous avons laissé à l'apogée de sa gloire d'artiste, et suivons-le jusqu'à la fin de sa carrière. Il venait d'achever le carton qu'il fit en concurrence avec Michel-Ange à Florence, et dégoûté de ce travail, moins peut-être par des contrariétés matérielles que par le partage de gloire qu'il fut obligé de faire alors avec son jeune rival, Léonard, qui avait déjà été invité par Louis XII à venir près de lui en France, se décida à aller trouver ce prince. On ignore absolument quelles purent être ses occupations à Blois, où l'on sait, par ses notes seulement, qu'il demeura. Ce séjour eut lieu en 1506 ; et par d'autres indications tracées sur ses manuscrits, on apprend encore que l'année suivante (1507), il retourna en Lombardie, appelé par les Milanais, alors sous la domination de Louis XII, pour qu'il s'occupât des projets et des travaux du canal de la Martezana. Ce fut à Vaprio, chez son ami, son élève Melzi, qu'il se livra aux études préliminaires qu'exigeait ce travail, comme le prouve un chapitre qu'il a écrit : *Du canal de la Martezana*, dans lequel il expose : 1° les moyens de diminuer les pertes qui résulteraient pour le Lodi-Giano, des eaux que l'on enlèverait à l'irrigation des terres de culture et des prés, en faveur de la navigation ; 2° les moyens d'obvier à cet inconvénient en recherchant les sources actives, afin de disposer de leurs eaux pour l'irrigation des terres. Tandis que le savant se livrait à ces recherches à Vaprio, l'artiste ne restait point oisif, et c'est en cette même année (1507) qu'il peignit, sur les murs du palais de son ami Melzi, une Vierge colossale dont la tête avait six palmes de haut. Les contemporains parlent de cette production, détruite aujourd'hui, comme d'une œuvre fort belle et qui excita l'admiration générale.

Digitized by Google

Pour faire mieux comprendre la position de Léonard de Vinci à l'égard de la Lombardie et de la France, il ne sera pas inutile de rappeler que Louis Sforce, dit le More, ayant été contraint de quitter Milan après la conquête de ce duché par Louis XII, rentra quelque temps après dans la possession de cette ville, que lui enlevèrent de nouveau les généraux du roi de France, auquel on envoya son ennemi prisonnier. Louis le More fut enfermé à Loches, où il mourut au bout de près de dix ans de captivité. Louis XII, en 1505, était donc resté maître du Milanais, après avoir obtenu de l'empereur Maximilien Ier, gendre du prisonnier, l'investiture de ce duché, qui fut renouvelée en 1508, lorsque l'on conclut la ligue de Cambrai. Les grandes familles du Milanais, ainsi que le reste de la population, étaient divisés d'opinions et d'intérêts, relativement aux événements de la politique et de la guerre; mais, placé au milieu de ce conflit, Léonard paraît s'être constamment retranché dans son double rôle d'artiste et de savant, cherchant à être utile et à illustrer un pays qui était devenu sa patrie adoptive, sans trop se tourmenter d'ailleurs des droits et du sort même des souverains, qui cherchaient à le conquérir et à le gouverner. J'insiste sur cette circonstance, parce qu'il est remarquable qu'un homme aussi distingué que Léonard, né dans le sein d'une république, non-seulement n'ait, par aucun passage de ses nombreux écrits, laissé de traces d'amour ou de haine pour tel ou tel des souverains qui l'ont protégé, mais semble même absolument étranger à l'amour de la patrie. Louis le More est chassé de Milan, Léonard va travailler tranquillement à Florence; Louis XII s'affermit à Milan, Léonard y retourne; et, avec la même disposition d'artiste qui lui avait fait composer les ornements et les décorations destinés à célébrer la gloire de Louis Sforce encore régnant, lorsque Louis XII, après sa conquête de Gênes, revint triompher à Milan, notre artiste fit également des arcs pour ce prince, combina des fêtes, et peignit des trophées. Sous ce rapport, c'est un homme tout à fait à part; et quand il était à Vaprio (1507 et 1508), chez son ami Melzi, se livrant tour à tour à l'étude des sciences et à la peinture, ayant près de lui son cher élève Salai, il paraît que le reste du monde lui importait assez peu. Une note de lui, indiquant les livres qui lui furent prêtés alors par plusieurs personnes considérables de Milan, peut

Digitized by Google

donner un aperçu du cercle d'idées que parcourait son esprit. C'est un *Vitruve*, prêté par Octavien Pallavicino; un *Marliano* sur les calculs; un *Albert le Grand*, de Cœlo et Mundo; un *Traité d'anatomie*, appartenant à Alessandro Benedetto et les *Poëmes de Dante*, que lui avait confiés Nicolo della Croce. Quant à l'indifférence avec laquelle il envisageait les événements politiques, ainsi que le sort des princes qui avaient à s'en louer et à en souffrir, on en pourra juger par ces mots tracés en tête d'un de ses manuscrits, où il enregistrait successivement ses idées et parfois ses sentiments: « *Fuis les orages! — Le duc Sforza a perdu l'État, ses biens et la liberté; aucun de ses ouvrages n'a été achevé.* »

En 1509, il se mit en devoir d'établir une décharge, une écluse au canal de Saint-Christophe à Milan, travail dont il fut récompensé par Louis XII, qui lui accorda plusieurs prises d'eau en propriété. Sur ces entrefaites, Ser Piero, oncle de Léonard, mourut à Florence, ce qui obligea l'artiste de se rendre dans sa ville natale pour surveiller les intérêts de son héritage. Après avoir pris ces soins, il revint à Milan, toujours accompagné de son cher disciple Salai, et s'occupa de se faire assurer la propriété des cours d'eau qui lui avaient été accordés par le roi à titre de récompense. Outre ce que Léonard gagnait par l'exercice de la peinture, avec les économies qu'il avait faites, il possédait, à l'âge de cinquante-huit ans, la terre (la vigne, comme on dit en Lombardie), qui lui avait été donnée par Louis le More pour les soins qu'il avait pris à élever la statue équestre et colossale de son père, et les cours d'eau, don de Louis XII.

Mais la scène politique allait changer de nouveau. Les princes d'Italie, l'empereur Maximilien et le pape Jules II, s'étaient unis pour chasser les Français du duché de Milan, et rétablir la famille Sforza. En effet, le fils du More, Maximilien, petit-fils de l'empereur, remonta sur le trône de son père (1512), et les biographes de Léonard pensent qu'il fit encore en cette occasion le portrait du jeune duc, rentré dans ses États. Mais il paraît cependant que Léonard se rattachait plutôt aux intérêts de la France qu'à ceux de l'Italie, car après avoir cherché pendant quelque temps à tirer parti du nouveau Sforza régnant à Milan, et lorsque enfin, les Français furent mis en déroute à Novarre et chassés de l'Italie, Léonard, en raison de

Digitized by Google

la misère qui régnait, ne trouvant plus l'occasion de profiter des ressources que lui avaient assurées jusque-là ses talents, partit avec Melzi, Salai et ses autres élèves pour Florence.

Les Médicis y étaient précisément rentrés vers le même temps que les Sforza recouvraient le duché de Milan, et l'année suivante, en 1513, lorsque Léonard arriva dans cette ville, elle était gouvernée par Julien de Médicis, dont le frère, le cardinal Jean, venait d'être élu pape et avait pris le nom de Léon X. Julien, non content d'accueillir Léonard avec distinction à Florence, lui proposa de le conduire à Rome, où il allait pour assister au couronnement de son frère Léon X, qui, dès son avénement au trône, pensa à s'entourer de tout ce qu'il y avait d'hommes distingués de son temps, et accueillit Léonard, en se proposant d'employer ses talents. Mais Michel-Ange, et Raphaël poussé par son oncle Bramante, dont les productions avaient déjà jeté tant d'éclat sous le règne de Jules II, se sentaient peu disposés à voir arriver un rival que son âge semblait devoir écarter de la jeune génération avec laquelle il venait encore se mesurer. Quoiqu'on ne sache rien de précis à ce sujet, il est vraisemblable cependant qu'à la cour de Léon X il se forma une petite cabale favorable à Michel-Ange et à Raphaël, et qui ne le fut nullement au peintre déjà vieux du *Cénacle* et de la *Joconde*.

D'après ce que dit Vasari, il paraît que le séjour de Léonard à Rome ne fut pas long, et qu'il y travailla peu. Il n'acheva guère en cette ville qu'une *Sainte Famille*, la *Vierge*, peinte à fresque, que l'on voit encore aujourd'hui sur les murs du cloître de Saint-Onofrio, et un portrait de femme que l'on dit être celui de l'épouse de Julien de Médicis. On sait aussi qu'il confectionna le coin et le mécanisme avec lesquels on battait monnaie, et que ces moyens furent employés à Rome. Mais ses talents d'artiste et de savant, si remarquables qu'ils fussent, ne purent faire reporter sur lui une portion suffisante de l'admiration que ses deux jeunes rivaux, Michel-Ange et Raphaël, attiraient si puissamment sur eux. Le grand Léonard de Vinci fut obligé de céder la place au grand Michel-Ange et au grand Raphaël, par cela seul qu'il était vieux.

Léon X était peut-être l'homme de sa cour qui avait la prédilection la plus marquée pour les deux rivaux de Léonard. Cependant la réputation de cet homme était telle, et Julien

Digitized by Google

d'ailleurs l'avait si chaudement recommandé à son frère, que le pape ne put se dispenser de lui commander un ouvrage dont on n'a jamais connu le sujet ni la destination. Mais cette chance importante offerte à Léonard, loin de lui être favorable, devint la cause de désagréments qui le déterminèrent à quitter Rome.

Vasari nous apprend, car je veux citer ses paroles, seul renseignement qui nous reste sur cette aventure, « que le pontife ayant chargé Léonard de l'exécution d'un ouvrage important, le peintre se mit d'abord en devoir de distiller des huiles et des plantes, pour composer un vernis; et que Léon, ayant entendu parler de ces préparatifs, se prit à dire : *Ah! celui-là ne fera jamais rien, puisqu'il pense à la fin de l'ouvrage avant de l'avoir commencé!* » Léonard se sentit fort blessé de ces paroles, d'autant plus qu'il savait que le pontife venait de faire appeler à Rome Michel-Ange, avec qui il n'était pas bien, et il partit de cette ville.

Quand on pense aux grands hommes d'un siècle déjà éloigné, et que l'on ne contemple plus les résultats de leur intelligence et de leurs travaux qu'à travers le souvenir épuré de plusieurs générations éteintes, on se figure toujours qu'ils étaient amis, qu'ils ont constamment réuni les efforts de leurs volontés, et que l'esprit de chacun d'eux n'était qu'une portion d'une vaste intelligence n'ayant qu'un désir et qu'un but. Mais que la réalité est différente de ce rêve, et quel mécompte on éprouve lorsque l'histoire nous montre ces hommes fameux, ces génies supérieurs, isolés, souvent ennemis l'un de l'autre, et presque toujours disposés à douter du mérite de leurs rivaux! Certes, Michel-Ange et Raphaël étaient bien dignes de concourir aux embellissements de Saint-Pierre de Rome et du Vatican; mais leur gloire, ainsi que celle de Léon X, serait plus grande à mon sens, si entre les peintures des *Stanze* et la voûte de la Sixtine, on voyait encore quelques belles compositions de Léonard de Vinci. Ce grand nom fait faute à Rome.

Léonard quitta cette ville, selon toute apparence, vers la fin de l'année 1515, et se rendit à Milan dans l'intention d'aller saluer le roi François I[er], qui avait succédé à Louis XII et s'était de nouveau emparé du Milanais après la victoire de Marignan. Le jeune vainqueur, en visitant les villes du duché, recevait les hommages de ses nouveaux sujets, qui s'empressaient de lui

Digitized by Google

donner des fêtes brillantes. Ce fut dans une de ces occasions, qu'à Pavie, Léonard de Vinci, voulant faire sa cour au jeune monarque son protecteur, combina un lion mécanique, qui, dans la salle du banquet, marcha jusqu'auprès du roi, puis s'étant arrêté tout à coup, se dressa, ouvrit ses flancs et laissa voir l'intérieur de son corps rempli de fleurs de lis. Cette galanterie flatta le roi, qui connaissait déjà Léonard, et faisait le plus grand cas de ses talents. A compter de ce moment, François Ier attacha l'artiste à sa personne; bientôt même il l'emmena avec lui à Bologne, où il devait avoir avec Léon X une entrevue dont le résultat fut les préliminaires du concordat confirmé l'année suivante au concile de Latran. Agé de soixante-quatre ans alors, certain désormais de finir tranquillement ses jours sous la protection du roi de France, et n'ayant pas oublié le froid accueil que lui avait fait le pape, Léonard de Vinci éprouva sans doute une joie secrète en se voyant près du vainqueur, à qui Léon X, effrayé de ses succès, était obligé de faire des concessions. On trouve dans ses manuscrits quelques dessins à la plume, représentant les traits de personnages de la cour du roi, avec cette inscription : « Portraits de tel et tel, faits pendant l'entrevue avec Léon X. » Léonard fit dès lors partie des serviteurs du roi. Non-seulement il l'accompagna au retour jusqu'à Milan, mais, vers la fin de janvier 1516, il partit avec lui pour la France, et fut nommé peintre du roi, avec un traitement de 700 écus par an.

François Ier professait une telle admiration pour les ouvrages de Léonard de Vinci, qu'avant de quitter Milan, il conçut le projet de faire transporter à Paris le tableau du *Cénacle*. Il consulta à ce sujet tous les architectes et les plus fameux artisans de Milan, pour savoir s'il était possible de faire un châssis, une armature assez forte pour garantir le tableau des fractures, assurant qu'il ne regarderait pas à la dépense pour posséder un tel chef-d'œuvre. Mais cette peinture étant faite sur mur, l'opération fut jugée impossible, et à la grande joie des Milanais, l'ouvrage leur resta.

On ignore absolument quelles purent être les occupations de Léonard, pendant les trois années à peu près, qu'il passa en France, dans le château du Clou, près d'Amboise. Il est probable qu'il s'occupa des sciences physiques et mathématiques, vers lesquelles son goût l'avait toujours ramené, et d'après une

de ses notes manuscrites, il paraît qu'il avait été chargé de faire le projet et de tracer le plan d'un canal de navigation qui devait passer par Romorantin, où il se rendit en effet avec le roi et sa cour, en janvier 1518, pour s'entendre sur les dispositions qu'il faudrait prendre pour commencer cette grande entreprise. Mais la santé du grand artiste italien alla en déclinant, et bientôt il ne lui resta plus qu'à se préparer à la mort.

Vasari dit de lui, « qu'ayant vécu constamment jusque-là *sans religion*, il tourna ses pensées, avant de mourir, vers les vérités catholiques. » Je cite ces paroles textuellement, et je n'y ajouterai d'autres réflexions pour commentaire, que celles que font naître en général ce que l'on sait de la conduite de cet homme dans le cours de sa vie, et ce que nous apprennent ses écrits. Léonard a donc eu dans ses mœurs des défauts condamnables ; mais tout semble indiquer d'ailleurs qu'il n'y a eu rien d'excessif dans le développement de ses passions, et que sa conduite ostensible a toujours été régulière. Quant à ses écrits, on n'y trouve rien qui ait trait à la religion ; on voit qu'il n'était sans doute pas chaud croyant, mais jamais il ne fait parade d'incrédulité, même dans les nombreuses notes où il se parlait à lui-même et qu'il n'écrivait que pour lui.

Sa conduite et son indifférence d'ailleurs, au sujet des intérêts politiques et de ceux des grands qui furent légitimement ou illégitimement dépositaires du pouvoir de son temps, peuvent être comparés au peu d'attention qu'il porta aux croyances religieuses en général. Tout le mouvement habituel de ses pensées les plus hautes était compris dans le cercle de la philosophie naturelle et de la philosophie morale, et le titre d'épicurien, pris dans son acception la plus favorable, est peut-être celui qui indique le mieux la tendance habituelle de l'esprit de Léonard de Vinci. D'un nombre assez considérable de poésies qu'il avait improvisées et composées, il ne nous est parvenu qu'un sonnet. Il donne une idée assez faible de son génie pour la poésie, mais il confirme au moins l'opinion que je viens d'avancer sur la direction morale de ses idées. En voici la traduction :

SONNET DE LÉONARD DE VINCI.

« Qui ne *peut* ce qu'il veut, doit vouloir ce qu'il *peut* : car c'est folie de vouloir ce qui ne nous est pas possible. On doit

tenir pour sage celui qui distrait sa volonté de ce qu'il ne peut obtenir; car notre peine, ou notre plaisir, consistent dans le oui ou non *savoir, vouloir, pouvoir*. Celui-là seul donc *peut*, qui agit conformément au devoir et qui ne déplace jamais la raison de son trône (senil). Il n'est pas avantageux à l'homme non plus de vouloir tout ce qu'il *peut*, car souvent ce qui nous paraît donx finit par devenir amer, et j'ai pleuré parfois sur ce que j'avais désiré, parce que je l'avais obtenu. O toi qui lis ces notes, si tu veux être utile à toi et cher aux autres, ne *veuille* jamais que ce qu'il est juste de *vouloir*. »

Le 18 avril 1518, il fit son testament à Clou, près d'Amboise. Après avoir recommandé son âme à Dieu, à la glorieuse vierge Marie et à tous les bienheureux saints et saintes du paradis, et avoir exprimé le désir d'être enterré dans l'église de Saint-Florentin, à Amboise, il institua son héritier François Melzi, gentilhomme milanais, son élève chéri, qui l'avait suivi en France, et qui l'assista à ses derniers moments, le 2 mai 1519 (1).

L'homme qui s'est occupé avec le plus de soin de recueillir dans les écrits de Léonard de Vinci tout ce qui peut jeter du jour sur ce qui concerne cet artiste, Venturi (2), révoque en doute que François Ier ait assisté Léonard à sa mort, comme les historiens le prétendent. Il fonde son opinion sur ce qu'au moment de cet événement, la cour était à Saint-Germain-en-Laye, où la reine venait d'accoucher; que les ordonnances du 1er mai sont datées de ce lieu, et que le journal de la cour ne fait mention d'aucun voyage du roi avant le mois de juillet. Il ajoute que l'élection prochaine à l'empire occupait trop François Ier, qui la convoitait, pour qu'il s'éloignât du centre des négociations; et enfin que Melzi, l'élève et l'héritier de Léonard de Vinci, en annonçant la mort de Léonard aux frères de

(1) On a conservé en entier le testament de Léonard de Vinci. Ceux qui seraient curieux de lire cette pièce trop longue pour être rapportée ici, la trouveront dans les : *Memorie storiche di Lionardo da Vinci*. En tête du volume déjà indiqué : « Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. » Milano. Tipografia dei classici. 1801.

(2) Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments de ses manuscrits apportés d'Italie; lu à la première classe de l'Institut national des sciences et arts, par J.-B. Venturi, professeur de physique, à Modène, de l'Institut de Bologne, etc. A Paris, chez Duprat. — An V (1797).

ce grand artiste, ne dit pas un mot dans sa lettre de cet événement qui eût si vivement intéressé sa famille. Il y a des choses vraisemblables qui équivalent à la réalité. Léonard de Vinci était digne d'un tel bonneur, et l'intérêt vif que François I[er] a toujours montré pour les arts, les artistes et pour Léonard en particulier, est cause que l'erreur signalée par Venturi sera difficilement détruite.

Bien que je n'aie rien négligé jusqu'ici de ce qui peut faire juger de l'aptitude et du goût que Léonard de Vinci avait pour les sciences physiques et mathématiques, il me reste à dire quelque chose cependant sur ce que l'on connaît de ses nombreux écrits. On conserve treize manuscrits, dont l'un, qui est à la bibliothèque Ambroisienne, à Milan, est de format atlantique et de l'épaisseur de quatre ou cinq pouces. Tous écrits à la manière des Orientaux, de droite à gauche, ces manuscrits se composent de feuillets sur lesquels Léonard, soit qu'il fût fixé en un lieu, soit qu'il voyageât, avait coutume de faire des notes, des croquis, des démonstrations scientifiques, à mesure que les idées lui venaient. De tous ces précieux fragments d'ouvrages auxquels il travaillait, tels que ses *Traités de perspective, de la lumière, d'anatomie*, etc., on n'a imprimé encore qu'un recueil, auquel on a donné le titre de *Traité de peinture* (1).

Ce titre fait tort à l'ouvrage, qui n'est réellement qu'une compilation, faite sans ordre, des pensées et des observations qui se rapportent bien en effet au traité complet de peinture, tel que Léonard l'avait conçu, mais qui, isolées et intervertics, forment un assemblage indigeste et confus de remarques ou de règles sur la perspective, la lumière et les ombres, le coloris ou la composition, qui ne se coordonnent pas entre elles. Ce recueil précieux ne fera jamais un livre; mais on pourrait, en rassemblant les matières différentes, chacune sous un chef particulier et rationnel, y rétablir un ordre qui le rendrait beaucoup plus facile à lire et par conséquent plus utile à consulter. Malgré les inconvénients que j'ai signalés, le prétendu traité de Léonard de Vinci me paraît encore être ce que l'on a écrit, non-seulement de plus fort sur la peinture, mais

(1) On trouvera, dans l'ouvrage déjà cité de Venturi, des renseignements sur les manuscrits de Léonard de Vinci. Pag. 33.

Digitized by Google

ce qui pourrait le plus profiter à ceux qui étudient et exercent cet art. Au surplus, je ne m'étendrai pas davantage sur un livre dont les éditions ne sont pas rares, soit en italien, soit en français, et je me bornerai à engager les artistes à le consulter, mais sans oublier que ce n'est, comme je l'ai déjà dit, qu'un recueil de notes qui ne se coordonnent pas ordinairement entre elles.

Dans ce *Traité de peinture*, on rencontre souvent des paragraphes purement scientifiques à l'occasion de l'optique, de la perspective et de la dispensation des lumières et des ombres; mais je crois devoir justifier par d'autres preuves encore le titre de savant, donné si souvent à Léonard de Vinci. Aidé du précieux travail de Venturi sur les manuscrits de ce grand homme, je citerai quelques passages importants qu'il en a extraits; ils feront voir à quel point Léonard était savant en effet, et combien il était en avance sur la science de son temps (1).

Lorsqu'il a l'intention d'aborder quelque problème difficile que lui présente la nature, il commence ordinairement par prendre ainsi ses précautions : « Je vais traiter tel sujet, dit-il en une occasion, mais avant tout je ferai quelques expériences, parce que mon dessein est de faire connaître d'abord l'expérience et de démontrer ensuite pourquoi les corps sont contraints d'agir de telle ou telle manière. C'est la méthode qu'il faut observer dans la recherche des phénomènes de la nature. Il est vrai que la nature commence par le raisonnement et finit par l'expérience; mais il n'importe ; nous devons prendre la route opposée, et, comme je l'ai dit, il faut commencer par l'expérience et faire en sorte, par son moyen, d'en découvrir la raison. »

Dans un autre passage, où il trace encore les règles de la méthode à suivre, il dit : « L'interprète des artifices de la nature, c'est l'expérience, elle ne trompe jamais; c'est notre jugement qui quelquefois se trompe lui-même, parce qu'il s'attend à des effets auxquels l'expérience se refuse. – Il faut donc consulter l'expérience en en variant les circonstances jusqu'à ce

(1) M. Libri qui, dans le troisième volume de son *Histoire des Sciences mathématiques en Italie*, parle si dignement de Léonard de Vinci, a donné une suite de morceaux inédits jusqu'à ce jour des manuscrits de ce grand homme. On les trouvera dans les notes de ce troisième volume, depuis la page 205 jusqu'à la 238.

Digitized by Google

que nous en puissions tirer des règles générales, car c'est elle qui fournit les véritables règles. » Ailleurs Léonard avance qu'il n'y a point de certitude dans les sciences auxquelles on ne peut pas appliquer quelque partie des mathématiques, ou qui n'en dépendent pas de quelque manière; puis il ajoute : « Dans l'étude des sciences qui tiennent aux mathématiques, ceux qui ne consultent pas la nature, mais les auteurs, ne sont pas les enfants de la nature; je dirais qu'ils n'en sont que les petits-fils. Elle seule en effet est le maître des grandes intelligences. »

Il est difficile de laisser percer plus de sagacité scientifique que dans ces paroles, où d'ailleurs on trouve des images et un tour qui décèlent l'artiste.

L'absence des figures avec lesquelles plusieurs propositions sont démontrées par Léonard de Vinci me forcera d'indiquer seulement les questions et les problèmes mathématiques qu'il a cherché à résoudre, et je renverrai à l'ouvrage de Venturi, d'où sont tirées ces citations, ceux des lecteurs qui désireraient prendre une connaissance approfondie des travaux mathématiques de notre artiste.

Ils trouveront un morceau remarquable où il est traité *de la Descente des corps graves, combinée avec la rotation de la terre,* qui prouve que cette grande question fermentait alors dans les esprits clairvoyants et préeurseurs de Copernic. On ne peut s'empêcher de reconnaître ici le germe confus et instinctif de deux grands travaux de son illustre compatriote Galilée : *Les dialogues sur le mouvement uniforme et accéléré,* où se trouve renfermé le principe de la gravitation démontrée par Newton, et la *mécanique* de Galilée, où ce grand physicien et mathématicien traite du plan incliné et du principe des vitesses virtuelles qui est la base de toute la mécanique de nos jours.

La supposition de *la terre coupée en morceaux* et éparpillée comme les étoiles dans l'espace, de la terre dont tous les fragments, après avoir oscillé longtemps et dans tous les sens, se rencontrant, se choquant et se brisant, finiraient, après un certain laps de temps, par se réunir en un centre commun, est une idée qui déjà fait voir que Léonard avait bien compris la loi de l'inertie dans les mouvements. Mais considérée dans les rapports avec la science de nos jours, cette idée prend une bien autre importance. Ce n'est point

Digitized by Google

trop forcer le sens que d'y voir le germe de la grande theorie cosmogonique de Leibnitz, si largement fécondée par Buffon, où la terre et les planètes circulant dans un même plan nous sont représentées comme des fragments détachés de la masse du soleil par le choc des comètes, qui se sont condensés à des distances inégales pour former des masses ou des centres particuliers de gravitation.

Ce qu'il dit sur *la terre et la lune* est digne d'attention. Dans ce paragraphe il avance précisément un fait dont il donne la démonstration dans son optique : que la scintillation des étoiles n'est pas dans les étoiles mêmes, mais qu'elle provient de l'œil.

Après un chapitre ingenieux sur *l'Action du soleil sur l'Océan*, vient celui où il parle *de l'État ancien de la terre*. Ce morceau est si remarquable et tellement en avance sur les idées que l'on avait sur ce sujet aux quinzième et seizième siècles, que je crois devoir le transcrire en entier.

« Lorsque l'eau des rivières, dit Léonard de Vinci, déposait son limon sur les animaux marins qui habitaient près de la côte, ce limon s'imprima sur les animaux mêmes. Ensuite la mer s'est retirée ; ce limon s'est pétrifié autour et dans la coquille des testacés où il avait pénétré. On en rencontre en plusieurs endroits, et presque tous les coquillages pétrifiés dans les montagnes ont encore leurs coquilles entières, surtout ceux qui avaient plus d'âge et de dureté.

« Vous me direz que la nature et l'influence des astres ont formé ces coquilles dans les montagnes ; montrez-moi donc un lieu dans les montagnes, où les astres fassent aujourd'hui de ces coquillages d'âges différents, de différentes espèces dans le même endroit ? et comment avec cela expliquerez-vous le gravier qui s'est durci par échelons à différentes hauteurs dans les montagnes ?

« Ce gravier a été transporté là, de divers lieux, par le courant des rivières. Le gravier n'est formé que par des morceaux de pierre qui ont usé et perdu leurs angles par les frottements, les chocs et les chutes que ces morceaux ont éprouvés dans l'eau qui les a roulés jusqu'à leur place. Et comment expliquerez-vous par les astres, le grand nombre de différentes espèces de feuilles fixées dans les pierres sur le haut des montagnes ? et l'algue, herbe marine entremêlée de coquilles et

de sable, le tout pétrifié dans la même masse, avec des écrevisses de mer morcelées et mélangées parmi les mêmes coquilles? »

Après ce morceau remarquable, dans lequel le savant pose d'une manière si nette les fondements de la géologie, tout en montrant les erreurs de l'astrologie, il dit encore à ce sujet :

« La mer change l'équilibre de la terre. Les huîtres, les coquillages qui vivent dans le limon de la mer nous attestent le changement qu'a éprouvé la terre autour du centre des éléments. Les grandes rivières charrient toujours du terrain qu'elles détachent par le frottement de leurs lits. Cette corrosion nous découvre plusieurs bancs de coquillages entassés en différentes couches ; ces coquillages ont vécu dans le même endroit, lorsque l'eau de la mer le recouvrait. Ces bancs, par la suite des temps, ont été recouverts par d'autres couches de limon de différentes hauteurs ; ainsi les coquilles ont été enclavées sous le bourbier amoncelé dessus, jusqu'à l'époque où elles ont été laissées par les eaux. Aujourd'hui ces fonds mêmes sont à la hauteur des collines et des montagnes, et les rivières, en rongeant, découvrent au sommet ces bancs de coquilles. Voilà donc une partie de la terre devenue plus légère qui s'élève toujours, maintenant que les parties opposées s'approchent de plus en plus du centre du monde, et ce qui était jadis le fond de la mer est devenu le sommet des montagnes. »

On s'étonne de la netteté des opinions du savant, surtout en voyant que ces idées, qui n'étaient pour lui que des hypothèses, ont été si complétement confirmées par la science de nos jours. Ce qui suit est le complément de ce qui précède.

« Quand une rivière forme des amas de limon ou de sable, et qu'ensuite elle les abandonne, l'eau qui s'écoule de ces masses nous montre la manière dont les montagnes et les vallées peuvent se former peu à peu, dans un terrain sorti du fond de la mer, quoique ce terrain, en sortant, fût presque plain et uni. L'eau qui s'écoule de ce terrain élevé sur la surface de l'Océan commence à y former des courants dans les parties basses ; elle y creuse des ruisseaux qui, alimentés ensuite par les eaux de pluie, prennent chaque jour un accroissement successif en largeur, en profondeur ; ils deviennent des torrents, des ravines ; ils se réunissent en rivières, et, en rongeant toujours leurs rives, ils transforment les entre-deux en montagnes. Les

Digitized by Google

pluies ont balayé sans cesse et dépouillé ces montagnes ; il n'y est resté que le rocher entouré d'air ; le terrain du sommet et des côtes est descendu à la base, il a haussé le fond des mers qui baignaient sa base même, il les a forcées à se retirer loin de là. »

Mais pour reconnaître et assigner la place importante que doit occuper Léonard de Vinci entre tous les savants ou philosophes qui, depuis l'antiquité jusqu'au seizième siècle, ont concouru au débrouillement de la géologie, je rappellerai sommairement les noms de ceux qui se sont occupés de cette science.

Xanthus de Lydie, qui vivait, ainsi qu'Aristote, quatre siècles avant notre ère, prétendait, dit Strabon, « avoir vu en plusieurs endroits fort éloignés de la mer des espèces de conques, de pétoncles, de moules pétrifiées ; et dans l'Arménie, dans la Mattiane, dans la basse Phrygie, des marais d'eau de mer ; ce qui l'avait persuadé que ce qui est terre aujourd'hui avait été mer autrefois. »

Trois cents ans avant Jésus-Christ, Straton dit le Physicien émit l'opinion que c'était par l'écoulement des eaux marines que le temple d'Ammon, qui avait été bâti sur les bords de la mer, se trouvait au milieu des terres, et que le sel, les bancs de sable et les coquilles fossiles, qui caractérisent le sol de l'Égypte, annonçaient que la mer l'avait jadis occupé.

Eratosthène, qui parut plus d'un demi-siècle après Straton, fut frappé à la vue des mêmes objets, il observa les changements que l'eau, le feu, les tremblements de terre ont faits à la surface du globe. « Une grande question, dit-il, serait d'examiner comment il se fait qu'au sein du continent, à 2,000 et 3,000 stades des bords de la mer, on trouve dans beaucoup de lieux, des marais d'eau de mer et quantité de coquilles, soit d'huîtres, soit de moules. Par exemple, auprès du temple d'Ammon, et sur toute la route longue de 3,000 stades (34 lieues de 20 degrés) qui mène au temple, on rencontre encore aujourd'hui des amas d'écailles d'huîtres et de sel ; il s'y voit des eaux jaillissantes d'eau marine, de plus on vous y montre des débris de navire que quelques-uns disent avoir été vomis du fond d'un gouffre. »

Cent cinquante ans avant l'ère chrétienne, Polybe observa, comme Straton, les atterrissements des fleuves qui se jettent

Digitized by Google

dans la mer Noire ; et c'est dans cet auteur que Strabon a pris le fait de l'existence de poissons fossiles qu'il appelle *muges*, près de Ruscino, ville dont il reste une tour connue sous le nom de *Tour de Roussillon*, à une lieue de Perpignan.

Dans le cinquième livre du poëme de Lucrèce, *de Naturâ rerum*, plusieurs passages curieux expliquent la formation inégale de la croûte terrestre, par le déplacement des eaux, et signalent des animaux et des végétaux extraordinaires, antérieurs à la création de la race humaine à laquelle nous appartenons.

Au commencement de notre ère, Pomponius Mela, lib. 1, cap. 7, fit la remarque qu'il existe de nombreuses pétrifications dans des contrées très-éloignées de la mer, et tout le monde connaît les vers qu'Ovide met dans la bouche de Pythagore au quinzième livre des *Métamorphoses* :

...... Vidi factas ex æquore terras ;
Et procul a pelago conchæ jacuère marinæ.

Là se terminent les observations sur ce sujet faites par les penseurs de l'antiquité ; et après le long silence du Moyen-Age sur ces questions, le premier homme qui les ait agitées de nouveau, est François Boccace, l'auteur du *Décameron*. On trouve ce passage remarquable dans son *Livre des Fleuves*, au mot *Elsa*. « L'Else, dit-il, coule au bas de la colline sur laquelle est assise la ville de Certaldo, dont je rappelle avec charme le souvenir, puisque c'était la demeure de mes ancêtres avant qu'ils fussent venus s'établir à Florence. Cette rivière, en rasant le sol, découvre sans cesse des coquillages marins, vides, blanchis par la vétusté et pour la plupart ouverts et à demi brisés ; ces résultats proviennent, selon moi, du grand déluge qui détruisit le genre humain, et qui, après avoir bouleversé la terre par l'agitation des eaux, laissa ces coquilles tomber dans les parties inférieures où elles se trouvent. « *Quas conchas, ego arbitror di-* « *luvium illud ingens, quo genus humanum ferè defectum est,* « *dùm agitatu aquarum maximo terras circumvolveret fundo,* « *illis reliquit in partibus.* »

Boccace mourut en 1375, et c'est environ un siècle après que Léonard de Vinci, dépassant de beaucoup ses prédécesseurs par la précision de ses remarques et la profondeur de

Digitized by Google

ses conclusions, jetait, malheureusement pour lui seul, les fondements de la science de la géologie. Car ce que l'on a lu de lui sur ce sujet n'a été connu pour la première fois qu'en 1797, lorsque Venturi publia quelques fragments de ses manuscrits ; et depuis jusqu'à la nouvelle publication de M. Libri, que j'ai indiquée plus haut, personne, à l'exception de quelques curieux isolés, ne s'est occupé des travaux scientifiques de Léonard de Vinci.

Léonard peut donc passer pour le premier des philosophes modernes qui ait avancé que la plupart des continents furent jadis le fond des mers ; et cette théorie, qui n'a pas cessé d'avoir des défenseurs, prouve au moins, si elle est contestée, avec quelle profondeur de vues l'artiste, le savant, le philosophe florentin étudiait la nature, et quelle puissance d'imagination et de raisonnement il possédait pour bâtir, en 1512, un système géologique tel que celui qui précède.

Ce qui classe cet homme tout à fait à part, c'est qu'il ne tombe pas dans le défaut ordinaire de ceux qui, emportés par leur imagination, ne sont propres qu'à saisir de grandes généralités, et à bâtir des systèmes sur des nuages. On peut bien l'attaquer quelquefois sur les conséquences qu'il tire, mais les principes qu'il établit sont toujours fondés sur des expériences, et sur des expériences bien faites. Dans ses notes manuscrites, toujours concises, mais tournées parfois d'une manière si originale, on voit combien il avait l'esprit droit et cherchait la vérité en tout avec sincérité. « Il est toujours bon pour l'entendement, écrivait-il sur un de ses livres de croquis, d'acquérir des connaissances quelles qu'elles soient ; on pourra ensuite choisir les bonnes et écarter les inutiles. » Dans un autre endroit, on trouve cette ligne spirituelle et pittoresque : « La théorie, c'est le général ; la pratique, ce sont les soldats. »

Et, en effet, ce même homme qui faisait des conjectures si savantes, mais si hardies, sur la formation de notre globe, ne négligeait aucune des expériences particulières qui pouvaient le conduire à la science pratique. Ses problèmes et ses démonstrations sur la *statique*, ainsi que sur *la descente des corps graves par des plans inclinés*, méritent toute l'attention des savants. Ce qu'il a écrit et démontré mathématiquement sur *les tournants d'eau* n'est pas moins intéressant, et dans une suite de questions et de problèmes qu'il se propose à lui-même

sur les raisons qui peuvent faire varier la quantité d'eau sortant d'un canal par une grandeur donnée, on voit qu'il était déjà au courant des difficultés de l'hydraulique, science qui, bien que fort avancée de nos jours, n'a pas encore pu résoudre toutes les difficultés que Léonard de Vinci avait prévues et qu'il s'était proposées (1).

Dans l'un de ses manuscrits on remarque le dessin d'un compas de proportion avec cette note : « Compas de proportion ; son centre est mobile. Il peut servir pour les proportions irrationnelles. Il peut servir aussi pour former un ovale qui ait une proportion donnée avec un cercle donné. » Il a composé aussi et donné le dessin d'un « instrument pour connaître la constitution et la densité de l'air, et quand est-ce que le temps va à la pluie. » C'est la première idée du baromètre.

Un croquis et quelques mots indiquent le moyen de marcher sur l'eau avec des semelles de liége ; il fait connaître de la même manière, l'appareil au moyen duquel on peut plonger dans la mer pour recueillir les perles.

La vision et la science de l'optique ont été l'objet des études les plus profondes pour Léonard de Vinci. On sait qu'il avait fait, pour l'Académie de Milan et les élèves que Louis le More avait confiés à ses soins, un traité de perspective. Malheureusement cet ouvrage est perdu. Mais deux passages importants des manuscrits qui nous restent de lui peuvent donner une idée fort élevée des connaissances que Léonard avait acquises en optique. L'un est une démonstration mathématique du moyen avec lequel on peut construire *la chambre obscure;* l'autre, qui est une conséquence du même principe, est une prévision confuse, il est vrai, mais cependant fort importante, d'un instrument tel que le télescope. Je citerai ce dernier morceau, qui, après celui de Roger Bacon sur le même sujet, resta aussi oublié jusqu'à Galilée :

« Il est possible, dit Léonard, de faire en sorte que l'œil voie

(1) Outre les observations sur l'écoulement des eaux, qui sont répandues dans ses divers manuscrits, on a trouvé à la Bibliothèque Barberine le traité complet qu'il a fait sur cette matière. Il porte le titre de : *Del moto e misura dell' acqua, di Leonardo da Vinci*, et a été imprimé in-4°, à Bologne en 1828, avec un assez grand nombre de figures gravées d'après les dessins originaux de Léonard. Cet ouvrage est extrêmement curieux.

Digitized by Google

les objets éloignés, sans qu'ils éprouvent toute la diminution de grandeur qui est causée par les lois de la vision. Cette diminution provient des pyramides de l'image des objets qui sont coupées à angle droit par la sphéricité de l'œil. On peut couper ces pyramides d'une autre manière, au-devant de la prunelle, comme je le démontre dans la figure. Il est bien vrai que la prunelle nous découvre tout l'hémisphère à la fois ; l'artifice que j'indique ne découvrira qu'un astre. Mais cet astre sera grand ; la lune aussi deviendra plus grande, et nous connaîtrons mieux la figure de ses taches. »

Des milliers d'idées apparaissent dans les manuscrits de Léonard. Mais celle qui se reproduit sous les formes les plus variées est le besoin d'augmenter et d'accélérer les forces de l'homme. Pour faire saisir l'ensemble des recherches de Léonard à ce sujet, je parlerai de trois machines dont les deux premières sont d'un usage familier, mais celui de la dernière est terrible.

C'est d'abord un tournebroche mis en mouvement par la fumée même du feu qui fait cuire le rôti. Cette ingénieuse machine est figurée à la page 43 du recueil de Gerli (1).

On voit aussi, à la page 75 du manuscrit E, une machine à draguer les rivières, dont l'appareil est tout à fait semblable à celui qui a été adopté de nos jours.

Mais ce qui causera sans doute au lecteur un étonnement semblable à celui que j'ai éprouvé moi-même en ouvrant la page 33 du manuscrit B, c'est d'y découvrir, comme on peut le faire avec le fac-simile que j'offre ici, l'appareil dessiné d'un canon dont le boulet est chassé par l'effet de *la vapeur* comprimée.

Je rapporte ici la traduction des lignes que Léonard a jointes à ses croquis, pour expliquer la combinaison de la machine et ses effets, parce que la précision de ses paroles suffit pour démontrer que la puissance de la vapeur et les ressources que l'on pourrait en tirer, étaient connues avant 1519, année de la mort de Léonard de Vinci. Voici la note explicative du savant artiste :

(1) Disegni di Lionardo da Vinci, incisi sugli originali, da Carlo Gerli. Milano presso G. Valardi, 1830. — Cette collection précieuse renferme 300 fac-simile au moins des croquis de Léonard.

Digitized by Google

INVENTION D'ARCHIMÈDE.

« L'architonnerre est une machine de cuivre fin qui lance « des balles de fer avec un grand bruit et beaucoup de vio- « lence. On en fait usage de cette manière : le tiers de cet in- « strument consiste en une grande quantité de feu de charbons. « Quand l'eau est bien échauffée, il faut serrer la vis sur le « vase a, b, c, où est l'eau;et en serrant la vis en dessus, toute « l'eau s'échappera dessous, descendra dans la portion en- « flammée (échauffée) de l'instrument, et aussitôt se conver- « tira en une vapeur si abondante et si forte, qu'il paraîtra « merveilleux de voir la fureur de cette fumée et d'entendre « le bruit qu'elle produira. Cette machine chassait une balle « du poids d'un talent et six.... »

On remarquera que, loin de donner l'invention de cette machine comme nouvelle, Léonard, au contraire, l'attribue à Archimède. Mais ce qui, selon moi, mérite une attention particulière, est l'emploi que Léonard fait du mot *talent*, poids grec, tandis qu'ordinairement et dans le cours de ses études écrites, il indique toujours les poids et mesures, selon l'usage moderne d'Italie.

Archimède, dont nous possédons quelques traités sur les mathématiques, avait composé un livre *des Feux*, qui n'est pas parvenu jusqu'à nous. Pourrait-on supposer que Léonard a eu connaissance de cet ouvrage par l'intermédiaire de quelque traduction arabe, et qu'en effet l'*Architonnerre* s'y trouvait décrit? C'est ce que quelque docte orientaliste pourrait peut-être nous apprendre. Quant à moi, en faisant connaître le *canon à vapeur* dessiné et décrit par Léonard, je me borne, tout en prouvant de nouveau à quel point la curiosité de cet homme était ingénieuse et savante, à démontrer que l'invention des machines à vapeur est encore plus ancienne qu'on ne le croit.

Je ne multiplierai pas davantage les citations de ce genre, renvoyant ceux des lecteurs qui auraient intérêt à prendre de plus amples informations sur les découvertes scientifiques de Léonard de Vinci, aux ouvrages déjà cités de Venturi et de Carlo Amoretti, et, enfin, aux manuscrits mêmes de ce grand homme. Ces feuillets précieux, sur lesquels il traçait successi-

Digitized by Google

vement les observations, les pensées et les inventions qui lui venaient à l'esprit, ne seront vraisemblablement pas déchiffrés et lus maintenant. Les connaissances qu'ils renferment, relativement si neuves et si avancées au commencement du seizième siècle, ont été bien dépassées depuis Galilée jusqu'à nos jours, et ne sont, pour la plupart, que des renseignements curieux sur la marche et les progrès de l'esprit humain. Cependant, si quelque jeune savant, possédant bien la langue italienne, employait régulièrement quelques instants de ses loisirs à compulser et à transcrire, dans les manuscrits de Léonard, les passages les plus importants de ses observations, je ne serais pas étonné qu'on y découvrît des idées mères qui engendreraient des découvertes et surtout des applications importantes.

Quant au but que je me proposais, celui de donner la preuve que Léonard s'est, non-seulement occupé des sciences, mais que, comme savant, il était en avance de plus d'un siècle sur le sien, je crois l'avoir atteint. Ainsi, le résultat total de ce que j'ai exposé jusqu'ici est : que Léonard de Vinci marche de front avec Michel-Ange et Raphaël comme artiste, et que, sous le rapport scientifique encyclopédique, il faut remonter jusqu'à Aristote pour trouver un rival digne de lui.

Cette simultanéité de dispositions et de talents, en apparence contraires, cette double aptitude aux arts et aux sciences, si forte, si complète chez Léonard de Vinci, démontre enfin la vérité de la proposition avancée en commençant : que l'étude et l'exercice des arts conduisent à l'observation scrupuleuse de la nature, à la recherche des lois qui la régissent, à la cause cachée de tous les phénomènes, à la recherche de la vérité, en un mot, à la science et à la philosophie. Cette tendance de l'esprit chez les artistes, que l'on aurait de la peine à saisir en Michel-Ange et Raphaël, si on étudiait ces hommes isolément, se montre d'une manière évidente en comparant, comme je l'ai fait, les rapports et les différences qui éloignent ou rapprochent ces deux artistes de Léonard. Dans ces trois grands hommes, chez qui l'instinct de l'art fut à peu près égal, quoique d'une qualité différente, on retrouve toujours aussi l'instinct scientifique, mais réparti inégalement. Tous trois, par la nature même des études indispensables à leur art, furent contraints d'observer les lois de l'optique, d'étudier les sciences mathématiques qui se rattachent à l'architecture, et de s'adonner

à la recherche de la structure du corps humain. Arrivés à ce point, ils se trouvèrent engagés aussitôt dans les sommités de l'art. Le *nu* devint pour eux une source d'idées nouvelles. Dans l'homme dégagé de toutes les choses qui le rattachent aux habitudes terrestres, dans l'homme *nu*, revêtu seulement de la beauté visible, ils virent, en suivant l'ondulation de ses formes et l'ordre de ses proportions, l'expression difficile à saisir, il est vrai, mais réelle cependant, de la beauté morale. Cette traduction de la vie, de l'âme et de l'esprit, par les mouvements du corps, ne tarda pas à les lancer dans la science, puis dans la philosophie de la science. Telle fut, en effet, la marche que suivit l'esprit humain en Italie, comme il l'avait prise en Grèce lorsque, sous l'influence d'un Socrate, philosophe et statuaire, d'un Phidias, ami de Socrate, d'un Aristote et d'un Platon, qui prirent l'ensemble des facultés de l'homme pour base de leurs expériences, de leurs études et de leurs raisonnements, on vit s'élever cette philosophie expérimentale, qui ne répond pas à tout, sans doute, mais que sa prudence garantit au moins des excès dans lesquels ont toujours été entraînés les partisans des doctrines dogmatiques et exclusivement spiritualistes.

Raphaël devint savant sans s'en douter et seulement par les efforts studieux que son art le força de faire. Michel-Ange eut la manie plutôt que le goût de la science; et quoique sa prédilection exagérée pour le *nu* lui ait fait outre-passer toutes les bornes du goût dans ses peintures, on peut s'assurer, par la lecture de ses poésies, qu'il avait au fond de lui-même un sentiment très-délicat de la forme visible au moyen de laquelle il faisait passer de ses yeux dans son imagination l'idée de la beauté morale la plus épurée. Sous ce rapport, on ne saurait lui refuser la qualité de philosophe.

Quant à Léonard de Vinci, je dois dire que c'était avant tout un savant, mais que, doué tout à la fois d'un admirable instinct d'artiste, il semble s'être servi de cette seconde faculté pour essayer d'abord, puis affermir ensuite la première. C'est avec amour qu'il a cultivé la fleur, mais non sans la prévoyance constante qu'elle devait produire un fruit. Or ce fruit, qui n'est autre chose que la science, fut pendant la vie entière de Léonard l'objet de tous ses soins, de toutes ses espérances.

Dans la part que les hommes de la Renaissance, architectes,

Digitized by Google

statuaires et peintres, ont prise au développement de l'ensemble des connaissances humaines, les efforts de Léonard de Vinci ont donc été les plus énergiques, les plus complets, les plus profitables, puisque comme artiste, outre les beaux ouvrages qui nous restent de lui, il a formé une école et des élèves infiniment supérieurs à ceux de Michel-Ange et même à ceux de Raphaël ; mais si on le considère comme savant, par la multiplicité et la profondeur de ses travaux en ce genre, on reconnaîtra qu'il a ouvert toutes les voies que devaient suivre un, deux et même trois siècles après lui, Galilée, Kepler, Harvey, Torricelli, Pascal, Newton, Buffon et Cuvier.

EXPLICATION DU FAC-SIMILE DE LA PAGE 33 DU MANUSCRIT B DE LÉONARD DE VINCI.

FIG. I. Cette figure paraît être le premier croquis exprimant l'idée de l'instrument *Architronito*, architonnerre dont Léonard de Vinci a cherché à se rendre compte.

FIG. II. Dans ce second croquis, Léonard a représenté l'ensemble de l'appareil de l'architronito, ou canon à vapeur. Le tube ou canon, représenté en coupe, laisse voir le boulet bouchant hermétiquement un autre tube en métal placé au milieu d'un fourneau entouré d'un grillage. Ce dernier tube correspond avec une petite caisse dans laquelle on met de l'eau, et qui se ferme à volonté au moyen d'une tablette solide que comprime une forte tige en fer que l'on fait monter ou descendre avec une vis emmanchée d'un levier.

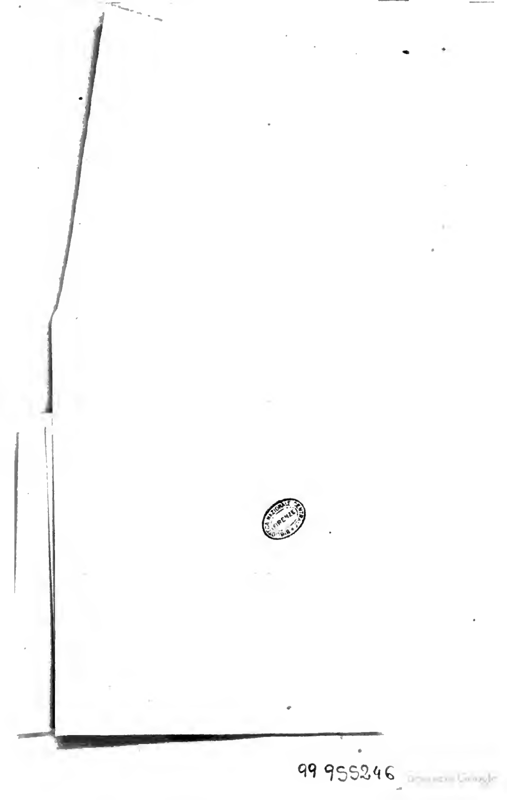
La FIG. III paraît être une variante de cette dernière partie de l'appareil.

Près de la petite caisse, on lit ces mots tracés par Léonard de Vinci :

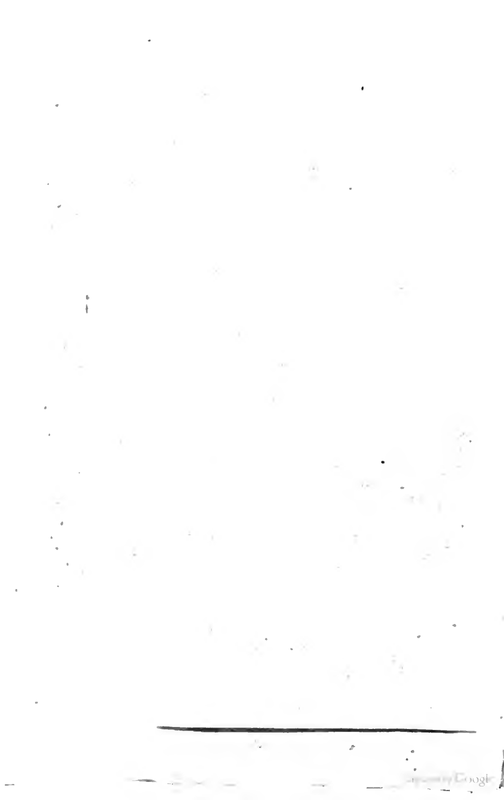
« Fa chel ferro c. n. sia piantato in mezzo la tavola che..... apichata di sotto. Acciò che lacqua possa in un tempo chadere d'intorno e nella asse.

« Fais que le fer c. n. soit planté au milieu de la tablette qui est attachée dessous, afin que l'eau puisse tout à la fois tomber tout autour et dans l'axe. »

Le long du tube qui contient le boulet on lit le nom de


99 955246

Digitized by Google



l'instrument · *architronito,* architonnerre. Puis, au-dessous de ce croquis, n. II, se trouve cette explication :

« *Inventione d'Archimede.* — Architronito è una machina di fino rame c' (che) gitta balotte di fero chon gran strepito effurore. E usa si in questo modo : la terza parte dello strumento sta infra gran quantità di foco di carboni; e quando sara bene lacqua infocata, sera la vite di che sopra al vaso de l'acqua a. b. c. E nel serare la vite si distopera di sotto e tutta la sua acqua discenderà nella parte infocata de lo strumento; e di subito si convertirà in tanto fumo che parerà maraviglia, e massime a vedere la furia essentire lo strepito. Questa (machina) chacciava una balotta che pesava uno talento ..... 6. »

Ce qui veut dire : « *Invention d'Archimède.* — L'architonnerre est une machine de cuivre fin qui lance des balles de fer avec un grand bruit et beaucoup de violence. On en fait usage de cette manière : le tiers de cet instrument consiste en une grande quantité de feu de charbon. Quand l'eau est bien échauffée il faut serrer la vis sur le vase a. b. c. où est l'eau; et au moment où l'on serrera la vis en dessus, toute l'eau s'échappera dessous, descendra dans la partie échauffée de l'instrument et se convertira aussitôt en une vapeur si abondante et si forte, qu'il paraîtra merveilleux de voir la fureur de cette fumée et d'entendre le bruit qu'elle produira. Cette machine chassait une balle du poids d'un talent (fraction du talent) 6. »

Fig. IV. Ce léger croquis représente en perspective le réchaud, avec les échancrures disposées pour recevoir le tube où l'eau vient se condenser en vapeur.

Fig. V. Enfin cette dernière figure fait voir l'architonnerre monté sur des roues avec un petit magasin pour le charbon et un autre pour l'eau. Dessous ce dessin on lit ces mots : « Come si porta in campo l'architronito. » De quelle manière on transporte l'architonnerre sur le champ de bataille.

Nota. Comme Léonard de Vinci avait l'habitude d'écrire à la manière des Orientaux, de droite à gauche, on se servira d'un miroir pour lire plus facilement son écriture.

99 955246

Digitized by Google